AKAD. LESEH.

Der Cicerone

Halbmonatsschrift für Künstler Kunstfreunde und Sammler

Akademische Lesehalle
Heidelberg.

AUSGABE: A

XIV. JAHRG. HEFT 1. JANUAR 1922

VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN · LEIPZIG

ZET FARBE

Eine Ölfarbe ohne jedes Gerinnsel.
Selbst im hauchartigen Auftrag noch körperhaft.
Klar in den Übermalungen und Lasuren.
Organische Einheit von Farbe und Malgrund.
Sonderdrucksachen auf Wunsch kostenfrei.

GÜNTHER WAGNER
HANNOVER UND WIEN

Galerie Neupert, Zürich I
Bahnhofstraße No. 1 (Börse)

Werke alter und moderner Meister
Wechselnde Ausstellungen

DER · CICERONE

HALBMONATSSCHRIFT FÜR KÜNSTLER, KUNSTFREUNDE UND SAMMLER

HERAUSGEGEBEN VON PROF. DR. GEORG BIERMANN

XIV. JAHRGANG 1922

VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN IN LEIPZIG

Universitäts-
Bibliothek
Heidelberg.

Inhalts-Verzeichnis

I. Kunst und Künstler

Seite
Basler, Adolphe, Charles Dufresne 865
Bauer, Curt, Wilhelm Kohlhoff 791
— Die neue Plastik in Frankreich 972
Biermann, Georg, Lovis Corinth 552
— Jean Baptiste Corot 604
— Neue Arbeiten von Lovis Corinth 859
Cohen, Walter, August Macke 711
Czapek, Rudolph, Wertfragen 728
Einstein, Carl, M. Kisling 823
Göbel, H., Das Brüsseler Wirkergeschlecht der van den Hecke 17
— Holländische Wandteppich-Manufakturen: Amsterdam, Schoonhoven 879, 917
Hartlaub, G. F., Vincent van Gogh 623
Hausenstein, Wilhelm, Richard Seewald 491
Huebner, Friedr. M., Le Fauconnier 153
Lewinsohn, Richard, Der Kampf um den Ismus 108
Lohmeyer, Karl, Bernhard Fries 502
Marx, Claude Roger, Ein Maler-Trio (Jean Marchand — Dunoyer de Segonzac — Luc-Albert Moreau) 747
Mayer, August L., Zum malerischen Werk von Rubens 53
Noack, Friedrich, Modell und Akt in Rom 141, 195
Poeschel, Erwin, Augusto Giacometti 187
Paula Modersohns Stilleben mit Blumen in blauem Krug 336
Raynal, Maurice, Renoirs Nachlaß 603
Rosenberg, Marc, Zwei Werke über antike Kleinkunst 330
Schacht, Roland, Franz Radziwill 372
Suermondt, Edwin, Heinrich Nauen 59
Thérive, André, O. Coubine 543
v. Wedderkop, H., Paul Cézanne 681
Weigert, Charlotte, Der dänische Porträtmaler C. A. Jensen 855
With, Karl, Kunst auf Bali 361
Wolfradt, Willi, Paul A. Seehaus 449
Zeh, Ernst, Die Kultur der Gegenwart 609

II. Sammelwesen und Ausstellungen

Balet, Leo, Die Sammlung Bachstitz. II. Teil 99
Basler, Adolphe, Pariser Chronik 121, 243, 423
— Pariser Kunstsommer 719
— Über Kunst und Künstler in Frankreich 547
— Die Sammlung Charles Haviland in Paris 928
Biermann, G., Die Sammlung Chillingworth 660
Brosch, L., Venedigs XIII. Internationale Kunstausstellung 509
Creutz, Max, Die Sammlung Clemens in Köln. I. Plastik und Kunstgewerbe 413
Curjel, Hans, Die Plastikausstellung der Badischen Kunsthalle 115
— Kunstwerke aus Karlsruher Privatbesitz 963
— Die Züricher Ausstellung spätmittelalterlicher Kunst 154
Die Sammlung Fritz v. Harck: v. Bode, Wilh., Gemälde italienischer Meister 315
— Friedländer, J., Gemälde deutscher Meister 320
— Vogel, Julius, Gemälde moderner Meister 325
— Graul, Richard, Kunstgewerbe 326
Freund, Frank E. Washburn, Die Sammlung Otto H. Kahn in New York 657
Friedländer, Max J., Die Primitiven-Ausstellung im Haag 813
Huebner, F. M., Privatsammlungen moderner Kunst in Holland 936
Josten, Hans, Das Tier in der Keramik. Zur Ausstellung im Stuttgarter Landesgewerbemuseum 285

Seite

Küppers, Paul Erich, Die Sammlung Max Leon Flemming in Hamburg 3
Pazaurek, Gustav E., Die Wiener Gläserausstellung 897
Roh, F., Münchner Malerei des 19. Jahrhunderts. (Bemerkungen zu den Ausstellungen bei Heinemann) 783
Rohde, Alfred, Die Galerie Wedells in Hamburg 506
Schudt, Ludwig, Die Florentiner Ausstellung der Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts . . 464
Schumann, Paul, Jahresschau deutscher Arbeit in Dresden 693
v. Sydow, Eckart, Moderne Kunst aus Leipziger Privatbesitz 380
Velti, J., Schweizer Kunstbrief 608
v. Wedderkop, H., Aus dem rheinischen Kulturgebiet 374
— Internationale Kunstausstellung in Düsseldorf 557

III. Der Kunstsammler

Berliner, Rudolf, Das Kruzifix des Giovanni da Bologna in der Münchner Michaelskirche 894
Biermann, Georg, Eine Anbetung des Meisters Francke 893
— Eine Madonnentafel des Barnaba da Modena 463
— Ein Madonnenbild des Geertgen tot Sint Jans 678
Das Porträt der Lady Carolyn Spencer von Reynolds (G. B.) 248
Eine französische Elfenbeinmadonna des 14. Jahrhunderts 758
Ein flämisches Holzrelief. (B.) 971
Ein Pastell von Edgar Degas. (B.) 894
Foerster, O. H., Ein neuer Stephan Lochner 968
Gericke, Herbert, Die gereinigten Schützen- und Regentenstücke des Frans Hals in Haarlem 755
Hofmann, Friedrich H., Verschollene Nymphenburger Figuren 265
Lill, Georg, Eine trauernde Frauenfigur des Meisters von Eriskirch 677
— Passionsfiguren des 15. Jahrhunderts 820
Mayer, Aug. L., Ein unbekanntes Werk Murillos 819
Othon Friesz. Zu seinem Bilde „Buddhatempel im Palmenhain.“ (B.) 384
— Zur Geschichte des Biedermeierglases: Hyalith und Lithyalin 221
— — Die Transparentmalerei von Kothgasser und seinen Nachfolgern 569
Pelka, O., Kunstporzellan von Ph. Rosenthal & Co. 292
v. Prybram, A., Zwei bedeutende chinesische Porzellanplatten 295
Riesebieter, O., Eine Fayencefigur nach Giovanni da Bologna 282
— Hubertusburger Vasen aus der Zeit von Taennich 282
Rohde, Alfred, Neues zu Landolin Ohmacht in Hamburg 406
— Schmiedeeiserne Gitter des Mittelalters und der Renaissance 777
Rupé, Hans, Friedrich Herlins Jakobslegenden 724
Schaefer, Karl, Ein Hauptwerk der böhmischen Bildhauerschule aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts 849
Schmidt, Robert, Hessische Bauerntöpferei 286
Secker, Hans F., Altwestpreußische Töpferkunst 275
Schubring, Paul, Minos Büste des Rinaldo della Luna in Terrakotta 202
Stange, Alfred, Die neueren Elfenbeine des Bayerischen Nationalmuseums 663
— Zur Wiederherstellung der Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg 456
Steinmann, E., Ein Flußgott nach Michelangelo 403
v. Térey, Gabriel, Lionardo da Vincis Plettenberg-Esterházy-Karton 206
Valentiner, Wilhelm R., Ein Glasfenster Guglielmo de Marcillats in amerikanischem Besitz 240
Weigert, Charlotte, Das Staatsmuseum in Kopenhagen 959
Wiese, Erich, Ein Mystiker-Kruzifixus in Breslau 32
— Madonna und Schmerzensmann in der Dorotheenkirche zu Breslau 535
— Die hl. Familie mit Heiligen eines Antwerpener Manieristen im Museum der bildenden Künste zu Leipzig 924
With, K., Altjapanische Holzfiguren in Taimadera 36

Seite

Der Büchersammler

39, 123, 387, 471, 697, 761, 944
Zu den Miniaturen der Leidener Wigalois-Handschrift. (V. C. Habicht) . 471
Die Schrift als wissenschaftliches Problem. (H. Hauschild) 387
Unbeschriebene Drucke Johannes Zainers, Ulm. (E. Weil) 761
Weitere unbeschriebene Wiegendrucke aus Ulmer Offizinen. (E. Weil) . . 944
Buchgewerbliches 45
Rundschau 43, 129, 391, 477, 699, 763, 946
Neue Kunstzeitschriften 44, 344, 763
Neue Zeitschriften . 45, 763
Bibliographie der kostbaren Drucke . 393, 479, 700, 765
Neue schöne Bücher und Luxusdrucke 39, 123, 389, 475, 697
Bibliophile Drucke aus einem ostsibirischen Kriegsgefangenenlager . . . 125
Neues zur Gutenberg-Forschung 44
„Das Deutsche Buch" im Haag 131
Ein bibliophiler Roman von Fedor von Zobeltitz . . 130
Bethge, Hans, Pfirsichblüten aus China . . . 478
Brockhaus, Handbuch des Wissens 764
Coellen, Ludw., Die Stilentwicklung der Schrift im christl. Abendlande . 947
Loubier, Hans, Die neue deutsche Buchkunst . . 45
Stübe, R., Der Ursprung des Alphabetes und seine Entwicklung 45
Vischer, Melchior, Der Teemeister 392
Kleine Anzeigen 478
Das Deutsche Buch . . . 948
Den Freunden des Verlages F. A. Brockhaus . . . 948
Handschriftenfund. . . . 763
Zur Leidener Wigaloishandschrift 699
Bücherversteigerungen 46, 132
Berlin 947
Bonn 132
Frankfurt a. M. 132
Leipzig 132

Seite

Aus der Welt des Antiquars

46, 132, 394, 480, 701, 766, 948

Der Graphiksammler

71, 163, 339, 430, 511, 731, 832, 899
Vom Sammeln graphischer Kunst. (Wiese) 71
Zur Zeichnung eines Antwerpener Manieristen um 1520. (G. B.) 430
Der rheinische Graphiker F. M. Jansen. (J. Winckler) 339
Handzeichnungen von Otto Lange. (W. Grohmann) . 899
Johann Philipp Lemke. (C. Benedikt) 731
Das graphische Werk von Felix Meseck. (O. Holtze) 511
Joh. Christian Reinharts Landschaftsradierungen. (W. Teupser) 163
Max Slevogt, der Graphiker u. Illustrator. (Wiese) 832
Malerbücher 73
Zeitschriften . . . 836, 904
Bücher, illustrierte 73, 168, 344, 433, 518, 736, 835, 903
Bock, Elfried, Die deutsche Graphik 433
Braungart, Rich., Deutsche Exlibris 835
Deutsche Graphik d. Westens 518
Der Dotendantz mit Figuren. Hrsg. v. Prof. A. Schramm 835
Foerster, Richard, Franz Gareis und das Kaiser-Friedrich-Mus. in Görlitz 737
Friedländer, M. J., Der Kupferstich und der Holzschnitt Albrecht Dürers . 518
Graphiker der Gegenwart. Bd. 6, Bd. 9 74
Jahrbuch der Orig.-Graphik. III. Jahrg. 1921 75
Liebermann, Max, Zeichnungen 737
v. Manteuffel, K. Zoege, Der deutsche Holzschnitt 344
J. B. Neumanns Bilderhefte 433
Pankok, Otto, Zeichnung, Holzschnitte, Radierung, Plastiken, Gedichte . . 518
Pfister, Kurt, Die primitiven Holzschnitte . . . 433
Rana, Aldo, Marco Pitteri 904
Singer, Hans W., Handbuch für Kupferstichsammler 835

Seite

Waldmann, Emil, Max Slevogts graphische Kunst 75
von Zur Westen, Walter, Vom Kunstgewand der Höflichkeit 736
Westheim, Paul, Das Holzschnittbuch 168
Wildermann, Hans, Exlibris 344
Würtenberger, Ernst, Zeichnung, Holzschnitt u. Illustration 738
Das Zeichenbüchlein von Gustav Wolf 903
Die Zeichnung 434
Zeichnungen altdeutscher Meister zur Zeit Dürers 168

Mappenwerke

73, 75, 169, 345, 434, 519, 739, 836, 904
Bauhaus-Drucke, Neue. Europäische Graphik . . . 169
Berend, Charlotte, Graph. Visionen zu drei Novellen aus Maupassants letzt. Zeit 904
Birnbaum, U., Weltuntergang 76
Buri-Drucke 76
Chodowiecki, D., Kupferstiche 173
Corinth, Lov., Im Paradies 170
Erler, Georg, Exlibris . . 905
Frank, Sepp, Exlibris . . 905
Furche-Kunstgaben . . . 345
Geiger, Willi, Tauromachie 170
Urs Graf, 20 Handzeichnungen 837
Großmann, Rud., Boxer 170
Gurre-Lieder 345
Handzeichnungen alter Meister in Privatsammlungen. Hrsg. v. Prof. Felix Becker 75
Handzeichnungen d. Lukas Cranach 173, 836
Handzeichnugen des Matthias Grünewald . 173, 836
Hasemann, Arminius, Eros Thanatos, ein Totentanz 519
Hirsch, Karl Jak., 10 Orig.-Steinzeichnungen zu den Sinfonien G. Mahlers . 76
Hirschvogel, Augustin, 12 Landschaftsradierungen . 345
Hofer, Karl, Tanz . . . 837
v. Jawlensky, Alex., Köpfe 519
Kolde, Alexander, Und der Cherub steht vor Gott . 837
Kolbe, Georg, Eine Tänzerin 170

Seite
Liebermann, M., 30 Holzschnittzeichn. Geschnitten v. Reinhold Hoberg . . 838
v. Marées, Hans, Skizzenbuch 173
Mathéy, Georg A., 10 Holzschnitte zur Bibel . . . 77
Meisterwerke Engl. Schabkunst von 1757—1833 . 904
Molzahn, Johannes, Zeit-Taster 76
Nowak, Willi, Idyllen . 170
Quarante Clichés-Glace de Corot, Daubigny, Delacroix, Millet, Rousseau . 77
Scharff, Theo, „Europa" 905
Schoff, Otto, Das Wannseebad 436
Slevogt, M., Don Juan 434, 520
Starke, Ottomar, 14 Lithographien zu Voltaire „Candide" 520
Tobias-Stimmer-Mappe 76, 837

Einzelblätter

78, 174, 346, 438, 520, 739, 838

Der Markt

78, 174, 346, 438, 520, 740, 838, 907

Ausstellungen . 740, 906
Versteigerungen . . 81
Museen und Ausstellungen 352
Vereinigungen 81, 176, 353
Zu den Abbildungen 82, 176, 353, 439, 521, 839

Der Keramiksammler 299

Das private Sammeln moderner Keramik. (O. Pelka) 299
Die Keramik auf der Dresdner Jahresschau 1922 . . 300
Kunstkeramik auf der Leipziger Frühjahrsmesse 1922 301
Neuerscheinungen 306
Hannover, Emil, Keramisk Haandbog . . . 304
Hofmann, Friedrich H., Johann Peter Melchior 1742 bis 1825 305
Kachel- und Töpferkunst. Monatshefte für keramische Kunst 304
Riesebieter, O., Die deutschen Fayencen des 17. und 18. Jahrh. 302
Strauß, Konr., Alte Frankfurter Kachelöfen . . . 305
Älteste englische Keramik . 306
Bayr. Kunstgewerbe-Verein 306
Berlin 306

Die Zeit und der Markt

Kunst und Künstler in Südamerika 249
Thomas Couture, La décadence des Romains . . 83
Eine Vanitas von Christoph Amberger 177

Kunstpolitik

Nochmals Kulturpropaganda in Amerika 83
Das neue französische Kunststeuergesetz 84
Zur künstlerischen Gefährdung Münchens . . . 908

Sammlungen

Die Entwicklung der Straßburger Museen in den Jahren 1919—1921 . . 612
Vom Erhaltungszustand holländischer impressionistischer Gemälde 768
Das Folkwang-Museum in Essen 979
Hundertjähriges Bestehen der Mauritshuisgalerie . 85
Jahresbericht der holländischen Museen 133
Die Lakenhalle in Leiden 395
Landesgewerbe - Museum Stuttgart 209
Die Berliner Museumsfrage 354
Die künftige Gestaltung der Kunstsammlungen in Berlin 250
Vom Museum Correr in Venedig 866
Vom Museum Folkwang in Hagen 47
Erwerb des Folkwang-Museums durch die Stadt Essen 307
Das Schicksal des Folkwang-Museums . . . 354
Die Zukunft des Folkwang-Museums 665
Vom Germanischen Museum 908
Vom Historischen Museum in Stockholm 866
Kaiser - Friedrich - Museum, Berlin 703
Museum Kröller 85
Vom Kurpfälzischen Museum in Heidelberg . . 741
Von den Museen in Rußland 840
Ein Toulouse-Lautrec-Museum 704
Ein Millet-„Fund" . . . 209
Mitteilungen des Haager Gemeindemuseums . . 177
Die neuen Kataloge des Louvre 613
Ein neues Kunstmuseum in Paris 395
Neue russische Museumsführer 481
Zur Neuordnung der Ambrosiana 768
Neuordnung der Badischen Kunsthalle 703
Die Neuordnung des Erfurter Museums . . . 767
Zur Neuordnung d. Schackgalerie 800
Zur Neuordnung der Wiener Galerien 84
Staatliche Kunstankäufe in Belgien 742
Die Stiftung Huntington . 482
Stiftungen an das New Yorker Metropolitan Museum 558
Die Überführung des Folkwang - Museums nach Essen 742
Verkauf der Albertina nach Amerika 47
Amsterdam . . 354, 440, 522
Aschaffenburg 768
Barmen 355
Basel 307, 558, 980
Bautzen 522
Berlin 867
Bern 522
Boston 209
Breslau 395
Brooklyn 209
Brüssel 396, 558
Cambridge 209, 307
Chemnitz 509, 801
Danzig 909
Detroit 48, 307, 742
Donaueschingen 867
Dresden 440
Elberfeld 522
Essen 867
Genf 909
Graz 133
Haag 307, 522, 613, 801, 867
Hagen i. W. 85
Hamburg 801

Seite
Karlsruhe 980
Kopenhagen 665
Leipzig . . . 482, 640, 768
London 867
München 48, 640, 665
New York 666
Nürnberg 85, 640, 981
Nymwegen 522
Paris 178, 704, 801
Rotterdam 523
Wien 355
Yokohama 841
Zürich 178, 743

Ausstellungen

Alte Meisterausstellung bei A. S. Drey in München 614
Altsalzburger Histor. Ausstellung 667
Ausstellung ostasiatischer Kunst in Basel 981
Dresdner Ausstellungen 310, 666, 909
Ausstellung der Dresdner Sezession 483
Neues aus den Dresdner Museen 611
Paula Modersohn-Ausstellung 252
Ausstellung Paula Modersohn in Dresden 802
Ausstellung französ. Kunst in Japan 180
Ausstellungen in New York 50
Holbein-Ausstellung in Basel 485
Eine Porträtausstellung in Basel 559
Ausstellung von Franzosen und Neuerwerbungen in der Bremer Kunsthalle . 705
Deutsche Kunstausstellung Baden-Baden 1922 . . 396
Deutsche Kunstausstellung im Haag 802
Gedächtnisausstellung Heinrich Franz-Dreber . . . 179
Heidelberger Romantiker-Ausstellungen 869
Holländische Ausstellungen 356, 983
Karlsruher Ausstellungen . 485
Das neue Haus des Kölnischen Kunstvereins . . . 308
Kopenhagener Ausstellungen 615
Kunstgewerbliche Exportausstellung auf der Überseewoche in Hamburg . 615

Seite
Manet-Ausstellung in Kopenhagen 255
Moderne Ausstellungen in Italien 841
Eine Edvard Munch-Ausstellung in der Schweiz (Zürich) 526, 704
Seicento - Ausstellung in Florenz 252, 440
Der Anteil Roms an der Florent. Seicento - Ausstellung 356
Die Vorbereitungen zur 13. Internationale in Venedig 211
Ausstellung von Neuerwerbungen der Albertina in der Wiener Sezession . 842
Die Ausstellung ostasiatischer Kunst in Wien . . . 493
Rheinische Kunst in Wiesbaden 768
Die Wiesbadener Ausstellg. des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein 525
Berliner Kunstausstellungen 86, 178, 210, 251, 309, 355, 397, 441, 482, 523, 559, 668, 743, 769, 803, 843, 869, 910, 949
Berliner Sezession . . . 982
Kunstsalon Casper . . . 442
— Cassirer 442
Galerie van Diemen & Co. 803, 868
— Alfred Flechtheim 86, 210, 355, 524, 769
Kunsthandlg. Goldschmidt & Wallerstein 178, 355, 442, 843, 910
Kunstsalon Fritz Gurlitt 178, 309, 483, 843, 869
Gutenberg - Buchhandlung 178, 355, 524, 843
Kunstsalon Alfred Heller 252, 309, 483, 843
Juryfreie Kunstschau 1922 868
Kronprinzenpalais 86, 210, 252, 355, 523, 804
Galerie Ferd. Möller 86, 179, 309, 442, 770, 843
Nationalgalerie . . 211, 251
Neumanns Graphisches Kabinett 310, 442
Kunstsalon Nicolai 178, 804, 843
Berliner Sezession . 86, 483
Sturm . . 86, 252, 355, 804

Seite
Münchner Ausstellungen 49, 182, 252, 442, 524, 562, 667, 803
Caspari 49, 252, 443
Thannhauser 49, 182, 443, 524, 562, 667, 803
Aachen . . . 212, 397, 870
Amsterdam . . 180, 526, 668
Antwerpen 560
Basel 486
Bautzen 949
Berlin 984
Bremen 135
Breslau 87, 253, 560
Brügge 743
Brüssel 212, 357, 397, 486, 560
Chemnitz . 310, 397, 526, 616
Dresden . . 87, 212, 444, 950
Düsseldorf . . . 87, 212, 357
Erfurt 253, 444, 910
Genf 527
Haag 212, 527, 668
Hamburg 561, 669
Hannover 87, 180, 487, 561, 669, 770, 951
Heidelberg 487
Helsingfors 870
Kassel 527
Kiel 212
Köln . 181, 616, 669, 770, 984
Leipzig 181, 444
Madrid 561
Mainz 182, 487
New York . . 182, 311, 487
Nürnberg 357
Paris 88, 254, 770
Saarbrücken 616
Stuttgart . . 88, 134, 562, 843
Wien 527
Wiesbaden 182, 254, 444, 488, 843
Winterthur 771
Worms 870
Zürich 254, 706

Von Künstlern und Gelehrten

50, 88, 183, 212, 254, 311, 398, 447, 489, 527, 563, 617, 670, 707, 745, 771, 804, 844, 911, 951
Ein Beirat für bildende Kunst für das bayerische Kultusministerium . . . 771
Neuberufungen an die Münchner Akademie . . 398
Dr. Paul Erich Küppers † . 50

Seite

Neue Bücher

Einspruch gegen das Chinabuch von Ernst Fuhrmann 255, 357
Über gotische Bildteppiche 912
Holländische Holzschnitzkunst 92
Max Liebermann als Schriftsteller 772
Chinesische Steinfigur . . 89
Zur Kritik Kümmels . . . 89
Berichtigung 776
Literatur des Ostens . . . 670
Moderne flämische Buchillustrationen 257
Neue Kunstliteratur . . . 445
Neuere italienische Kunstliteratur 810
Niederländische Kunst . . 311
Neue russische Kunstliteratur 92
Alt-Bayern. Hrsgeg. von H. Karlinger 807
Bell, Clive, Kunst 775
Bernhart, Jos., Holbein der Jüngere 990
Bernstein, M., Die Schönheit der Farbe in der Kunst und im täglichen Leben 992
Bibliothek der Kunstgeschichte 134
Das Bild, Atlanten z. Kunst. Hrsg. W. Hausenstein . . 213
Bô Jin Râ, Das Reich der Kunst 809
v. Bode, W. und Ernst Kühnel, Vorderasiatische Knüpfteppiche aus älterer Zeit 874
Bossard, Gustav, Die Zinngießer der Schweiz und ihr Werk 806
Botticelli: Botticellis Zeichnungen zur Göttl. Komödie. Vorwort von E. Schaeffer. / v. Bode, W., Botticelli / Schaeffer, Emil, Sandro Botticelli . . . 445
Braungart, Richard, Julius Diez 91
Bredt, E. W., Die drei galanten Meister von Valenciennes 528
Brieger, Lothar, Das Pastell 136
Brinckmann, A. E., Plastik und Raum als Grundformen künstlerischer Gestaltung 400

Seite

Briefe Daniel Chodowieckis an Anton Graff. Hrsgeg. v. Ch. Steinbrücker . . 775
Debo, Paul, Email, Kunstformen und Technik . . 564
Demotte, G. J., La Tapisserie Gothique 912
Döhring, Karl Siamesische Tempelanlagen 91
Donath, Adolp, Lesser Ury, seine Stellung in der modernen deutschen Malerei 91
Einstein, Carl, Afrikanische Plastik 874
Erinnerungen der Malerin Louise Seidler 952
Feulner, Adolf, Münchener Barockskulptur . . 528
Fischer, Otto, „Caspar David Friedrich. Die romantische Landschaft" . . . 257
Fraenger, Wilhelm, „Hercules Seghers" 255
Friedländer, Max J., Pieter Bruegel 311
Friedlaender, Walter, Claude Lorrain 256
Fuchs, Eduard, Die Juden in der Karikatur . . . 91
Fuhrmann, E., Das Tier in der Religion 987
von der Gabelentz, Hans, Fra Bartolommeo und die Florentiner Renaissance . 989
Ganymed. Ein Jahrbuch für die Kunst 618
von Gerstfeld, Olga und Steinmann, Ernst, Pilgerfahrten in Italien . . 913
Giedion, Siegfried, Spätbarocker u. romantischer Klassizismus 991
Giedion-Welcker, Bayrische Rokokoplastik . . 563
Grigoriew, Boris, Rasseja 92
Gröber, Karl, Schwäbische Skulptur der Spätgotik 528
Große, Ernst, Das ostasiatische Tuschbild 670
Habicht, V. C., Einführung in das Verständnis der deutschen Bildhauerkunst 744
Hals, Franz, Des Meisters Gemälde in 318 Abbild. 312
Hartlaub, G. F., Der Genius im Kinde 400
Hausenstein, Wilhelm, Barbaren und Klassiker 670

Seite

Hausladen, Armin, Köstlichkeiten aus dem Münchener Residenzmuseum 807
Hildebrandt, Hans, Hans Brühlmann. Sein Leben und Schaffen 845
Huebner, Fr. Markus, Die Neue Malerei in Holland 992
— Moderne Kunst in den holländischen Privatsammlungen 992
Junge Kunst. Dritte Serie 136
— IV. Reihe 953
Justi, Carl, Briefe aus Italien 773
Justi, Ludwig, Deutsche Malkunst im neunzehnten Jahrhundert 617
Kaufmann, C. M., Gebete auf Stein nach Denkmälern der Urchristenheit. Kempten, Kösel u. Pustet 1921 776
Kaufmann, C. M., Die heilige Stadt der Wüste. Kempten, Kösel u. Pustet 1921 776
Köhler, Werner, Brandenburgische Fahrten . . . 874
Kristiana, Kunstindustriemuseum H. Grosch, Gammel norsk Vävkunst . . 874
Kühn, Alfred, Peter Cornelius und die geistigen Strömungen seiner Zeit 774
Kühnel, Ernst, Miniaturmalerei im islamischen Orient 670
Landsberger, Franz, Die künstlerischen Probleme der Renaissance . . . 989
Laudadeo Testi. — St. Maria della Steccata in Parma 810
Lehmann, Walter, Altmexikanische Kunstgeschichte 874
Lohmeyer, Karl, Die Briefe Balthasar Neumanns an Friedrich Karl von Schönborn 806
Mallmann-David, Gabriele, Porzellan-ABC . 92
Mayer, August L., Mittelalterliche Plastik in Spanien 872
Meier-Graefe, Julius Vincent 213
Middelaldersk Guldsmedkunst i Norge 845

Seite

Morgenthaler, W., Ein Geisteskranker als Künstler 565
Niedersächsische Kunst . . 877
Orbis Pictus. Bd. 10—12 988
Pfister, Kurt, Der junge Dürer 990
Ponten, Josef, Studien über Alfred Rethel. Verlag Deutsche Verlagsanstalt 991
Popp, Joseph, Die Figurale Wandmalerei 873
Raphael, Max, Idee und Gestalt 257
Raynal, Maurice, Coubine 846
Reiners, Heribert, Kölner Kirchen 214
Reiners, H. u. W. Ewald, Kunstdenkmäler zwischen Maas und Mosel . . . 90
Das Residenz-Museum in München 844
Rose, Hans, Spätbarock 844
Sarre, Friedrich, Die Kunst des alten Persien . . . 670
Salmony, Alfr., Europa — Ostasien 670
— Die chinesische Steinplastik 985
Sauerlandt, Max, Emil Nolde 399
Schinkel, Karl Friedrich, Briefe, Tagebücher, Gedanken 952
Schmidt, Paul Ferdinand, Deutsche Landschaftsmalerei von 1750—1830 954
Städel-Jahrbuch, 1922 . 986
Egon Schiele im Gefängnis. Erinnerungen an Egon Schiele 809
Sirén, Oswald, Toskanische Malerei im 13. Jahrhundert 447
Le Stanze Vaticane . . . 810
Studies in East Christian and Roman Art 564
v. Sydow, Eckart, „Exotische Kunst. Afrika und Ozeanien" 90
Tischbein, Wilhelm, Aus meinem Leben 951
Valentiner, Wilh. P., Georg Kolbe. Plastik und Zeichnung 913
Vollard, Ambroise, Paul Cézanne / Renoir . . . 871

Seite

Waetzold, Wilhelm, Deutsche Kunsthistoriker von Sandrart bis Rumohr . . 255
Waldmann, Emil, Tintoretto 358
Wartmann, W., Tafelbilder des 15. u. 16. Jahrhunderts 215
Weber, Otto, Die Kunst der Hethiter 874
Weisbach, W., Der Barock als Kunst der Gegenreformation 805
Wert, Robert, Entwicklungsgeschichte des Stils 743
Witz, Konrad, 30 Tafeln mit einführendem Text von Hans Graber 772
Zoff, Otto, Das Leben des P. P. Rubens . . . 257, 990

Neue Zeitschriften

529, 809
„Architettura e Arte Decorativa" 810
Die neue Kunstzeitschrift „Belvedere" 809
Cronache d'Attualita . . . 530
Der Genius 529
Holländ. Kunstzeitschriften . 137
Kunst und Kunsthandwerk 530
Neue Blätter für Gemäldekunde 531
Der Pelikan 530
Il Primato. Artistico Italiano 530
Rupam 529

Verschiedenes

Alhambra, Von der . . . 567
Amerikanisches Kunstforum, Ein 708
Amerikanischer Werkbund, Ein 567
Aquarium in Neapel, Das deutsche 621
Architektur-Zeichnungen . 776
Archivio Vasariano in Arezzo, Das 359
Auflösung des Vereins der Plakatfreunde, Die . . 531
Ausstellungspläne der angewandten Kunstzweige in Holland 401
Berichtigung 359
Bredows Springbrunnendenkmal für Leeuwarden 95
Bund tätiger Altstadtfreunde 400

Seite

Denis, Maurice, Nouvelles Théories sur l'Art moderne, sur l'Art sacré . 808
Diebstahl von Klinger-Zeichnungen 313
Diebstahl eines Vautier . . 216
Dürer-Feststellung, Eine . 567
Englischer Katalog der gesamten Malkunst, Ein . 401
Festschrift für Jos. Strzygowski 215
Feststellung der Autorschaft bei Rembrandtbildern . 259
Frankfurter Messe, Die . . 708
Gegen die Besteuerung von Kunstwerken 258
Hamann, Richard, Kunst und Kultur der Gegenwart . 808
Institut für Kunstgeschichte in Köln 215
Italienische Hochschule für dekorative Kunst, Eine . 674
Jubiläum Pulchri-Studio . 260
Junge Kunst, Die 313
Lichtbilderverzeichnis der staatlichen Bildstelle . . 566
Modernes holländisches Regentenstück 138
Neue Theorien über Van Eycks Lamm Gottes . . 400
Niederländische Kunstausstellungen im Auslande . 95
Otto Kahn-Sammlung, Die 707
Oude Kunst 216
Praktische Kunstpflege . . 215
Rembrandt-Diebstahl . . 674
— Kritik 707
Russische Baukunst . . . 873
— Museumskonferenz . . 846
Schenkung des italienischen Königs an den Staat, Eine 621
Paul A. Seehaus 567
La Selection 259
Stuttgarter Rembrandtdiebstahl, Der 531
Tiepolo, Ein unbekannter . 259
Tschudi, Der geschmacklose 565
Verband der deutschen Studierenden der Kunstgeschichte, Der 567
Verpfändung der Wiener Gobelins, Die 94
Wiederaufbau der Stadt Löwen, Vom 313
Wiener Werkstätten in New York, Die 673
Zentralbureau für die bildenden Künste 138

Seite

Berlin 985
Brüssel 877
Frankfurt a. M. 261, 402, 448, 847, 913
Köln 183, 261, 359, 448, 847, 985
Leipzig 877
London 218, 261
Luzern 532
München 95, 138, 218, 532, 913
Wien 314, 402, 448

Der Kunstmarkt 811

Vom amerikanischen Kunstmarkt 51, 216, 313, 489, 568
Die Versteigerung französischer Kupferstiche des 18. Jahrhunderts . . . 954
Kongokunst auf der Brüsseler Handelsmesse . . 531
Berlin 746
London 956

Bevorstehende Versteigerungen

52, 95, 138, 183, 217, 260, 314, 359, 401, 448, 532, 568, 621, 847, 877, 913
Graphikauktionen 260
Die Versteigerung d. Sammlung Chillingworth . . 568
Berlin 52, 217, 359, 401, 877

Seite

Bonn 532, 621, 877
Düsseldorf 848
Florenz 848
Frankfurt a. M. . . 914, 956
Haag 490, 674
Hamburg 914
London 184, 218, 360, 674, 812
München 96, 360
Paris 184
Philadelphia 812, 848
Stockholm 490
Zürich 360

Aus der Sammlerwelt u. vom Kunsthandel

Deutsches Barock und Rokoko 360
Frankfurter Kunstmesse 184, 847
Van Gogh-Katalog . . . 218
v. Rayski-Katalog . . . 262
Die Stiftung Six 914
Sonderausstellung d. österreichischen Werkbundes in Baden-Baden . . . 490
Max von Bahrfeld . . . 96
L. Schames † 674
Graf Hans Wilczek † . . 184
Amsterdam 622
Basel 914
Berlin 848, 914
Brüssel 262, 812, 914
Budapest 360
Chemnitz 218
Christiania 848

Seite

Zum Thema Bernini und zur Methode kunsthistorischer Kritik 619
Zum Weggange von Dr. Bredius aus dem Haag . 259
Antwerpen 95
Arles 846
Brüssel 95, 260
Hamburg 260, 811
Oldenburg 260
Rom 621
Venedig 811

Kleine Anzeigen

529, 743, 810
Albert Gleizes als Kunstschriftsteller 811
Holbein der Jüngere . . . 811
Reise in Deutschland . . 810
Wiener Bürgermöbel . . 811
Zu der Pariser Chronik in Heft 10 490

Neue Kataloge

52, 218, 262, 402, 622

Zu den Abbildungen

138, 218, 262, 448, 532, 622, 746, 776, 812

Versteigerungsergebnisse

Heft 1, 2, 4, 5, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 18, 19, 22, 23

Verzeichnis der Abbildungen

Malerei

Seite

Adam, Benno. Idyll am Comersee 789
Amberger, Christoph. Vanitas. Öl auf Holz . . 140
Bali. Malerei 364
— Malerei. Szene aus dem Rāmāyana (?) 369
Barnaba da Modena. Madonna mit Kind. (Altartafel) (Holz) . . 462
Beck, Leonhard. Der Drachenkampf des hl. Georg 322
Berner Nelkenmeister. Johannes in der Wüste . 157
— Verkündigung 158
Carpaccio. Geharnischter Ritter 656
Cézanne, Paul. Badende 685
— Jas de Bouffan . . . 686
— Junge Bäuerin 690
— Kind mit Strohhut . . 689
— Landschaft 957
— Landschaft von Estaque 684
— Mädchen mit Puppe . . 689
— Mann mit Pfeife . . . 690
— Nonnenteich 685
— Selbstbildnis im Alter von 25 Jahren . . . 683
— Steinbruch im Victoire-Gebirge 686
— Victoire-Gebirge . . . 684
Chagall, Marc. Rund um den Tisch 8
Clouet, Franç. Gaspard II. de Coligny 815
Corinth, Lovis. Blütenbaum 858
— Herbststilleben m. Totenkopf 555
— Johannisnacht am Walchensee 556
— Kind und Blumen . . . 556
— Kunstfreunde 386
— Landschaft mit Baum im Vordergrund 861
— Nebel am Walchensee . 550
— Sommertag am Walchensee 550
— Walchenseelandschaft . 858
v. Cornelius, Peter. Familienbildnis 789
Corot, J. B. Waldlandschaft 605
— Weiblicher Akt . . . 245
Coubine, O. Akt mit Pelz 545
— Alte Spitzenklöpplerin . 545
— Landschaft 542
— Mutter und Kind . . . 546

Seite

Coubine, O. Die Spitzenklöpplerinnen v. Haute-Loire 541
— Stilleben 541, 542
Couture, Thomas. Der Verfall Roms 70
Cranach, Lucas. Madonna mit Kind 817
di Credi, Lorenzo. Mädchenbildnis 655
Degas, Edgar. Die Tänzerin 896
— Damenbildnis 938
Dufresne, Charles. Geburt Christi 864
— Die Jagd 863
— Mittagsruhe 862
— Paul et Virginie . . . 120
Dufy, Raoul. Landschaft 425
van Dyck, Anton. Madonna mit Elisabeth . . . 504
Elsässischer Meister um 1500. Maria mit Kind . . . 661
Fantin Latour. Feenstück 933
Le Fauconnier. Alte Frau 152
— Bildnis Duhamel . . . 152
— — Jules Romains . . . 151
— Die Stadt Veere . . . 941
Fra Giovanni Angelico. Christuskopf 327
De la Fresnaye. Porträt 426
Filippino Lippi. Begegnung der hl. Anna mit Joachim 962
Feuerbach, G. Zigeunerin 966
Fries, Bernhard. Häuser am Neckarufer bei Schlierbach 503
— Sonnenuntergang am Golf von Neapel . . . 503
Frieß, Hans. Barbara von ihrem Vater ergriffen. 1503 159
— Kreuzallegorie 159
— Wunder am Grabe des hl. Antonius 160
Friesz, Othon. Buddhatempel im Palmenhain 385
— Schäferin 425
Geertgen tot Sint Jans. Madonna mit Kind und zwei Heiligen 680
Giacommetti, Augusto. Am Morgen der Auferstehung. Wandbild der Kirche in Stampa . . . 189
— Contemplacione . . . 189
— Glasmalereien in der St. Martinskirche in Chur 193
— Maria und das Kind . . 194
— Siena 194

Seite

Giacommetti, Augusto. Wandbild im Krematorium Davos 190
Gimmi. Torso 722
Grien, Hans Baldung. Die Lebensalter 323
van Gogh, Vincent. Arleserin. 626
— Auferweckung des Lazarus 637
— Das Bagno nach Doré . 630
— Bahnübergang . . . 639
— Barmherziger Samariter nach Delacroix . . . 637
— Blick auf Arles . . . 645
— Briefträger 626
— Die Boote von Saint de Marie 639
— Café in Arles 643
— Ebene von Arles . . 640
— Erdarbeiter 638
— Garten am Irrenhaus zu Arles 647
— Hütten in St. Marie . . 643
— Kartoffeln 652
— Kartoffelesser 630
— Kartoffelleger 629
— Landschaft bei Arles . 647
— Landschaft mit Windmühle 644
— Landschaft mit zwei Bäumen 649
— Mont Majour 644
— Montmartre 638
— Nachtcafé 651
— Nordfranzösische Hütte . 648
— Restaurant 651
— Der Sämann nach Millet 634
— Schlafzimmer des Malers im Häuschen von Arles 633
— Schnitter im Feld . . 633
— Schnitter nach Millet . 634
— Selbstbildnis mit der Widmung an Gauguin . 625
— Selbstbildnis mit verbundenem Ohr . . . 625
— Stadtgarten in Arles . 648
— Tote 629
— Umgebung von Arles . 640
— Die Wiegenfrau . . . 633
— Zypressen 654
Halicka. Ernte 245
Hals, Frans. Festmahl der Offiziere des St. Georgs Doelen, Haarlem. Nach der Restaurierung . . 754
Herlin, Friedrich. Rothenburger Altar, Außenflügel . . . 725, 726, 729

Seite

Imperia. Ausschnitt aus der Transfiguration von Raffael 203
— als Sappho. Ausschnitt aus dem Parnaß von Raffael 203
Jensen, C. A. Bildnis des Dichters Andersen . . 854
— Bildnis d. Brigitte Hohlberg 854
Jordaens, Jakob. Das große Fährboot . . . 962
Kandinsky, Wassily. Bild mit weißer Form . . . 384
— Komposition 2 13
— Landschaft. 1910 . . 14
— Lyrisches 942
Ketel, Cornelis. Herrenbildnis 317
Kikert. Stilleben . . . 721
Kisling, M. Der Spaziergang 829
— Landschaft bei Baudol 825
— Landschaft bei Sanary . 825
— Römerin 829
— Sanary 826
— Schiff im Hafen . . . 826
— Sitzender Akt 830
— Stilleben 830
von Klenze, Leo. Capri 786
Kobell, Wilh. Die Übergabe von Brieg . . . 785
Kohlhoff, Wilh. Blumen 794
— Blumen am Fenster . . 794
— Damenbildnis 797
— Empfängnis 798
— Landschaft . . . 790, 793
— Mutter und Kind . . . 798
— Porträt A. P. 797
— Spaziergang 793
Konijnenburg, Willem van. Heroe 941
Kokoschka, Oskar. Blick auf die Jungfrau von Mürren aus 381
Leibl, Wilh. Das Pferd . 786
Liberale da Verona. Madonna mit Kind . . . 317
Liebermann, Max. Dame in Weiß 386
Lionardo da Vinci. Die hl. Anna Selbdritt . . 207
Lochner, Stephan. Hieronymus in der Zelle . . 969
— Weltgerichtsaltar. Detail 969
de Lyon, Corneille. Bildnis eines bartlosen Mannes 815
Mabuse, Jan Gossaert gen. Männerporträt in Halbfigur 816
Macke, August. Fräulein vor Hutladen 718
— Kathedrale in Freiburg in der Schweiz . . . 718
— Lesender Mann im Park 717
— Mädchen mit gelben Strohhüten 717
— Rheinische Landschaft mit Fabrik 714
— Rotes Haus im Park . 714
— Spaziergang 15
— Vier Mädchen 713
— Zoologischer Garten . . 713
Manet. Aquarell. Studie. 1862 348
— Mädchen bei der Toilette 933
— Studie zum „Déjeuner sur l'herbe". 1863 . . 348
Mantegna. Pietà . . . 958
Marc, Franz †. Füchse . 13
— Das arme Land Tirol . 942
Marchand, Jean. Die Emigrantin 751
Meister Francke. Anbetung 892
Meister von Frankfurt. Die hl. Anna Selbdritt . 322
Mengs Parnaß in Villa Albani, Rom 145
Mittelrheinisch. Verkündigung 965
Modersohn, Paula. Stilleben 14
— Stilleben mit Blumen in blauem Krug u. Schmetterlingen 337
Modigliani. Mädchenbildnis 246
Moreau, Luc-Albert. Boxkampf 753
— Selbstbildnis 753
Munch, Edvard. Dorfstraße 381
Murillo. Der hl. Diego von Alcala 818
Nauen, Heinrich. Ährenleserinnen 69
— Aquarell 64
— Badende. Ausschnitt . 69
— Der barmherzige Samariter 66
— Bildnis 63
— Frauen auf dem Acker 63
— Landschaft 66
— Pierrot 65
— Tanz 65
Oberdeutsch. 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts . 321
nach Overbeck, Fr. Vittoria Caldoni 145
Pankiewicz. Landschaft in Südfrankreich . . . 721
Pascin. Cubanische Gastfreundschaft 426
Pechstein, Max. Am Meer 15
Picasso, Pablo. Absinthtrinkerin 6
— Blumen 6
— Frauenbildnis 384
— Interieur mit Akt . . 5
— Spanische Landschaft . 7
— Violinspielerin 7
Pourbus d. J., F. Männliches Bildnis 58
Prudhon. Bildnis der Kaiserin Marie Louise . . 722
Pseudo-Basaiti. Madonna mit Stifterkopf . 324
Puvis de Chavanne. Die Toilette 934
Radziwill, Franz. Dangaster Landschaft. Aquarell 376
— Kohlfeld. Aquarell . . 376
— Liegendes Mädchen. Aquarell 376
— Der Mann 370
— Der Motorradfahrer . 375
— Ostfriesland. Aquarell . 375
— Die Sprache am Herbst. Aquarell 376
Rembrandt. Christus unter den Schriftgelehrten 932
Renoir. Am Strand von Guernesey 601
— Die Teerose 602
— Frau Schuhe anziehend 600
— Porträt Madame M. . 602
— Schloß Arouillaids . . 600
Reynolds, Sir Joshua. Bildnis der Lady Carolyn Spencer 238
Rousseau, Henry. Landschaft mit Angler . . 5
Rubens. Bacchanal (Kopie nach Tizians Bild im Prado) 56
— Herkules 55
— Das Kinderfest (Kopie nach Tizians Bild im Prado) 57
— Der Kardinalinfant Ferdinand von Spanien . 58
— Hygie 932
— Mathäus Yrsselius . . 961
Schaeufelein, Hans Leonhard. Studienkopf . . 321
v. Schwind, Moritz. Titelblatt zu den sieben Raben 965

Seehaus, Paul A. Die roten Türme 453
— Flußufer 452
— Hafenbassin 451
— Industriebahnhof. Aquarell 454
— Leuchtturm 452
— Magdeburger Dom . . 451
Seewald, Richard. Agaven 494
— Arnolandschaft . . . 500
— Bauernhaus (Toskana) . 500
— Das Seufzen der Kreatur 495
— Füllen 493
— Kapelle im Walde . . 494
— Knabe und Esel . . . 496
— Kuhherde 496
— Landschaft bei Cassis . 493
— Landschaft (Toskana) . 499
— Mittelbild aus dem Triptychon „An die Tiere“ 495
— Ronko über dem See . 499
de Segonzac, Dunoyer. Landschaft . . . 120, 752
— Stilleben 752
Süddeutsch, gegen 1500. Hlg. Genoveva . . . 518
Süddeutscher Meister um 1520. Zwei Heilige. Altarflügel 661
Toulouse Lautrec. Frauenbildnis 938
Unbekannt. Page mit Champagnerglas . . . 967
Veroneser Schule. Möbelfüllungen. Darstellungen a. d. Coriolansgeschichte 327
Villon, Jacques. Stilleben mit der Büste Baudelaires 8
Witz, Konrad. Anbetung der Könige 760

Graphik

Aktmodelle der Académie de France, Rom 1829; gez. von Franz Nadorp . . 146
Ansicht v. Stockholm. Ausschnitt eines Titelkupfers aus G. Bruyn und Fr. Hogenberg, Civitates orbis terrarum 128
Antwerpener Manierist um 1520. Die hl. Familie mit den Heiligen Katharina und Barbara. Federzeichnung, weiß gehöht . . 431
Aus Bonaventura. Ulm 1488 947
Aus Kron der Jungfrau Maria. 1485 947
Bajocco, der Stammbettler des Café Greco in Rom zu Goethes Zeit (nach einem gleichzeitigen Stich) . . 150
Baudouin, Pierre Antoine. L'Enlivement Nocturne . 875
Beck, Leonhard. Wie der junge Weißkunig schießen lernte. Holzschnitt . . . 436
Burgkmair, Hans. Bildnis eines Unbekannten. Kohle 171
Corinth, Lovis. Radierung 610
Coubine, O. Spitzenklöpplerin. Radierung . . . 546
— Silberstiftzeichnung . . 549
David, Hermine. Holzschnitt 749
Derain. Zeichnung . . . 428
Feininger, Lyonel. Hansaflotte. Holzschnitt . . . 114
Felixmüller. Kohlenarbeiter. Stahlstich . . . 79
Friedrich, C. D. Frau am Abhang. Holzschnitt . . 437
Grien, Hans Baldung. Das fünfte Gebot 205
— Madonna. Holzschnitt . 351
Heckel, Erich. Sonnenaufgang 82
Hirschvogel, Augustin. Große Flußlandschaft mit Holzbrücke (B. 76) 347
— Kleine Seelandschaft mit einem Kastell (B. 57) . . 347
Holbein, H., d. J. Die Erblindung des alten Tobias 521
Holzsammler. Aus dem Buch der Weisheit der alten Meister. Ulm, Leonhard Holl. 1483 349
Holzschnitt aus Antonfrancesco Doni, I Marmi. 1552 406
Holzschnitt aus Columna, Poliphilo. Venedig 1499 927
Isaak segnet Jakob. Aus der niederdeutschen Bibel. Lübeck, Stephan Arndes. 1494 353
Jansen, F. M. Die apokalyptischen Reiter von 1920. Holzschnitt . . . 340
— Die Großstadt. 1921. Holzschnitt 342
— Aus der Mappe „Industrie“. Radierung . . . 338
— Holzschnitt. Vom Stock gedruckt 341
— Radierung 338
Jensen, C. A. Bildnis des Kultusministers Steemann 857
Kohlhoff, Wilhelm. Lithographie 799
Kokoschka, Oskar. Der gefesselte Kolumbus . . 262
Lancret, Nicolas. Mlle. Camargo 876
Lange, Otto. Bleistiftzeichnung 900
— Federzeichnungen 901, 902
Legenda aurea. Holzschnitt 758
Lemke, J. P. Bettlerszene. Radierung 733
— Elefantenmenagerie. Zeichnung 730
— Engel und Hagar in der Wüste. Radierung . . 733
— Falkenjäger. Radierung 734
— Reiterszene. Zeichnung 730
— Verkündigung. Radierung 733
— Vogeljäger. Radierung . 734
Liebermann, Max. Holländische Landschaft . . 837
Macke, August. Begrüßung. Holzschnitt 716
— Zeichnung 715
Marc, Franz. Holzschnitt 175
Marchand, Jean. Moschee von Lubiane 751
von Marées, Hans. Aus einem Skizzenbuch. Um 1871 172
Matsen, Nicolaus. Lithographie von A. Achilles nach einem Druck von Ch. Fuchs, Hamburg. 1840 408
Menzel, Adolph. Kronprinz Friedrich und sein Erzieher 439
Meseck, Felix. Aus der „Sintflut“. Radierung . 514
— Holzschnitt 517
— Landschaft. Radierung 514
— Neue Hoffnungen. Radierung 513
— Stürmende Amazonen. Radierung 513
Molitor. Von den Hexen. Ulm ca. 1490 762
Moreau, Luc-Albert. Zeichnung 246
Reinhart, Joh. Christian. Durch den Fluß ziehende Viehherde. 1795 . . . 166
— Große heroische Landschaft. 1800 166
— Landschaft mit der Versuchung Christi. 1799 . 165
— Mühle bei der großen Eiche. 1788 165

Seite
Renoir, Zeichnung . . . 429
Richter, Ludwig. Sommer und Herbst. Federzeichnung 856
de Saint-Aubin. Augustin 876
Scharff, Edwin. Pferdeführer. Radierung . . 80
Seehaus, Paul A. Blick in die Gärten. Radierung 454
Seewald, Richard. Kälbchen 74
Segonzac. Zeichnung . 750
Slevogt, Max. Aus dem Achill. Lithographie. Probedruck 833
— Aus dem Benvenuto Cellini. Lithographie. Probedruck 834
— Zeichnung zu Benvenuto Cellini 834
— Aus dem Sindbad. Lithographie. Probedruck . 833
— Zeichnung zu da Pontes „Don Juan" 432, 435, 438, 519
Titelholzschnitt zum 3. Druck der Kriegsgefangenendruckerei Krasnaja-Rietschka 127
Titelschnitt zu Es tu scholaris. Ulm ca. 1496 . . 944
van Veen, Otto. Stich aus den Emblemata Horatiana 1684. „Niet sneller dan de Tyd" 31
Viegener, Eberhard. Simson. Holzschnitt . . . 508
Watenphul, Max P. Radierung 976
Wiener Neujahrskarten-Vorlage von A. Kothgasser in Wien 589
Miniaturen der Leidener Wigalois-Handschrift 473, 474

Plastik

Bronze

Aphrodite mit dem Spiegel. 4. Jahrh. 930
Bronze des Konrad Meit, Worms 418
Bronze. Florenz. 16. Jahrh. 931
Bronze. Padua. 15. Jahrh. 931
Bronze. Niederl., 16. Jahrh. 418
Bronzekopie nach dem Flußgott Michelangelos . 407
Giovanni da Bologna. Harpyie auf einem Delphin reitend. (Bronze) . 101
Giovanni da Bologna.
— Venus nach dem Bade 102
— Kruzifixus. (Bronze) . 895
Guglielmo della Porta. Latona und ihre Kinder. (Bronze) 101
Johannes, Kupfer getrieben und vergoldet. Nürnberg, 13. Jahrh. 412
Madonna. Köln, erste Hälfte 14. Jahrh. 412
— Kupfer getrieben u. vergoldet. Nürnberg, 13. Jrh. 412
Riccio, Andrea. Bronzebüste eines Satyr . . . 98
Niccolo Roccatagliata. Knabe mit Doppelflöte. (Bronze) 102
— Knabe mit Hündchen . 102

Stein

Blaubeurer Meister. Apostelkopf 117
Brancousi. Kopf . . . 978
Breisacher Meister vom Niederrotweiler Altar . 118
Csaky. Figur 978
Despiau, Charles. Büste 973
— Flachrelief 973
— Paulette 974
Freiburger Plastik. Sogen. Grafenfigur 119
— Kopf Sigismunds. . . 117
— Strebepfeiler - Apostel. Anfang des 14. Jahrh. . 119
Gimond. Kopf 978
— Frauenkopf 974
Isenheimer Meister. Antonius-Reliquiar . . . 118
Manolo. Sitzende . . . 977
— Am Fluß 977
Pietà. Mittelrhein., um 1430 119
Tanagra. Mädchen mit Spiegel 104
Torso aus parischem Marmor. Aphrodite . . . 104

Holz

Bali. Holzplastik mit farbigem Lack: Göttin der Fruchtbarkeit, Kopf . . 363
Breslau. Madonna in der Dorotheenkirche . 535, 538
— Schmerzensmann in der Dorotheenkirche . . . 537
Büste der Judith vom ehem. Chorgestühl 461
Flämisches Holzrelief. Anbetung der hl. drei Könige 970
Fronleichnamsgruppe in der Fuggerkapelle 460
Hauptaltar in der Annenkirche zu Annaberg . . 461
Japan. Taimadera: Jizo, Oberteil. Holz bemalt . 2
— — Kwannon, Oberteil. Holz bemalt 37
Kruzifixus. Breslau, Diözesan-Mus. Bemalt 33, 34
Madonna. Mittelrhein, um 1420 415
— des Tilman Riemenschneider. (Polychromie neu) 415
Meister v. Eriskirch. Trauernde Frauengestalt. (Lindenholz) 676, 679
Oberitalien, 2. Hälfte des 15. Jahrh. In Holz geschnitzte Engelstatuetten 318
Orloff, Chana. Holzplastik 974
Passionsfiguren aus der 2. Hälfte des 15. Jahrh. Bayrisch. Maria u. Johannes. (Lindenholz) . . . 821, 822
— — Christus 822
Polychrome Holzschnitzerei. Spanien. 16. Jahrh. . . 931
St. Sebastian. Süddeutsch, Ende 15. Jahrh. 417
Stoß, Stanislaus. Holzrelief. Krakau 417
— Veit. Engel. Niederrhein, Ende 15. Jahrh. 416
Syrlin d. J., Jörg. Christus. Eichenholz. Ulm . . . 416
Verkündigungsengel. Gegend v. Freiburg, um 1270 411

Verschiedenes Material

Demeter. Terrakotta. 5. Jahrh. 930
Französische Elfenbeinmadonna. 14. Jahrh. . . 759
Granitstatue der Kriegsgöttin Sechmet. Saitische Zeit 929
Italien. Barocke Terrakottagruppe der hl. Theresia 328
Matsen, Nicolaus. Alabasterrelief von Landolin Ohmacht. 1794 . . . 408
Meister der Thorner Maria. Kalksteingruppe der hl. Elisabeth im Dom zu Bremen 853
Mino da Fiesole. Tonbüste des Grafen Rinaldo della Luna . . . 186, 204

Seite

Werkstatt des Andrea della Robbia. Madonnenstatuette aus Majolika . . 328

Kunstgewerbe

Ganymed-Schmuck . . . 112
Gebetbuch Jagiello von Polen 111
Gebetbuch Kaiser Karl V. 111
Goldener Schwertgriff . . 110
Halsgeschmeide, zwei. 1903 im ägyptischen Kunsthandel 331, 332
Kugelige Flasche mit langem Hals. Römische Kaiserzeit 110
Löwenohrgehänge. Perugia 335
Romanisches Vortragekreuz. Süddeutsch, erste Hälfte 12. Jahrh. 411

Schmiedeeisen

Der Schöne Brunnen in Nürnberg 782
Gerichtsgitter vom Thomasaltar des Meister Francke 779
Gittertor der St. Ulrichskirche. 1471 780
Gotisches Schloß 779
Oberlichtgitter. 1559 . . 781
Portalgitter von Hall in Tirol 781
Sakramentshausgitter . . 779
Schreingitter der Marburger Elisabethkirche 780

Textilien

Alexanderfolge nach Le Brun. Residenzschloß zu Würzburg. Manufaktur des Jan Franz van den Hecke und Gerard Peemans 23
Amsterdamer Tafelteppich. Um 1650. Mittelmedaillon: Fruchtstück 919
Amsterdamer Tafelteppich. Um 1650. Im Mittelmedaillon: Flora 919
Amsterdamer Wappenkissen 891
Das Kastell „Oud Haarlem". Manufaktur des Maximilian van der Gucht zu Delft. 1668 925
„Das Leben des Menschen." Spanischer Staatsbesitz. Manufaktur des Franz van den Hecke 20
Dido- und Äneasfolge. Venus und Juno. Manufaktur des Pieter de Cracht zu Amsterdam. Um 1650 881

Seite

„Die Monate." September-Oktober. Bayr. Staatssammlung. Manufaktur des Jan Franz van den Hecke 29
„Die vier Elemente." Feuer und Erde. Residenzschloß zu Würzburg. Manufaktur des Jan Franz van den Hecke 24
Die Weltteile. Manufaktur des Alexander Baert d. J. zu Amsterdam. Um 1718 886
Der Durchbruch von Damiette. Linke Hälfte des Teppichs. Manufaktur des Joseph Thybout zu Haarlem. Um 1630 922
Episoden aus dem Hirtenleben. Österr. Staatsbesitz. Manufaktur des Leo van den Hecke 16
Gartenteppich. Bayrische Staatssammlung. Manufaktur des Jan Franz van den Hecke 30
Geschichte des Agamemnon. Das Festmahl b. Aigisthos. Manufaktur d. Alexander Baert zu Amsterdam. Um 1700 917
Geschichte des Decius Mus. Allegorie. Manufaktur des Franz van den Hecke 19
Geschichte der Juno. Manufaktur des Joris Nauwinck zu Amsterdam (Schoonhoven). 1640 888
Gewirktes Medaillon. Amsterdamer Arbeit des 17. Jahrh. 882
Gobelin Louis XIV. Sign. M. R. 109
Graf Wilhelm I. von Holland empfängt Haarlems Wappenschild in Gegenwart des deutschen Kaisers. Um 1630. Manufaktur d. Joseph Thybout 921
Kämpfende Tiere. Holländische (flämische) Manufaktur des 17. Jahrh. . 888
Landschaften. Manufaktur des Alexander Baert d. Ä. zu Amsterdam. Um 1710 887
Verdüre. Holländische Manufaktur. Beginn des 17. Jahrhunderts . . . 920
Wildschweinjagd. Manufaktur des Pieter de Cracht zu Amsterdam. Um 1650 885

Seite

Wirkteppich mit Märtyrerdarstellungen. Nürnberg, um 1420 422
Wirkteppich. Oberrhein, zweite Hälfte 15. Jahrh. 422

Gläser

„Blumen-Urne", geschliffenes Lithyalinglas v. Friedrich Egermann in Blottendorf bei Haida in Böhmen, um 1830 220
Gräfl. Buquoysche schwarze Hyalithgläser mit Gold-Chinoiserien, um 1830 . 225
— mit Golddekor in Federzeichnung, um 1820—30 225
— Hyalith-Objekte, zum Teil mit neuen Dekorversuchen, um 1830—40 226
— Hyalith-Urne mit Goldmalerei, vor 1820 . . . 226
— schwarze Hyalith-„Zupftazze", um 1830 . . . 225
Krystallglas mit Lithyalin-Spitzsteinen von F. Egermann 237
Lithyalin von F. Egermann-Haida (Eiflakon, Federpostament, Mundbecher), vor 1830 231
Lithyalinflaschen v. F. Egermann-Haida 232
Lithyalinglas, geschnittenes, von F. Egermann . . . 237
Lithyalinkelch, geschnittener, von F. Egermann . 237
Lithyalin-Überfangglas v. F. Egermann 237
Lithyalin-Uhrblatt m. Goldziffern von F. Egermann, 1829 231
de Marcillat, Guglielmo. Glasfenster aus dem Dom in Cortona 241
Panoramen-Gläser von A. Kothgasser in Wien (um 1820) 574
Gläser von A. Kothgasser (um 1820—35) 582
Silbergelb geätztes Lithyalinglas v. F. Egermann, um 1830 231
Transparent gemalte Gläser von Anton Kothgasser in Wien (1769—1851) 591, 593
— (um 1820—30) 573
Figurale Transparent-Glasmalereien von A. Kothgasser in Wien . . 584, 589

Seite
Transparent gemalte Gläser der Kothgasser-Richtung (um 1815—40) 594
— unter Mohn- u. Kothgasser-Einfluß. Böhmen, um 1810—40 599
Transparentmalereien von Nordböhmen (1830) . . 593
Transparente, rot-grüne Lithyalingläser v. F. Egermann, um 1830—40 . . 232

Porzellan u. Fayencen

Affenkapelle u. Ulan. Marburger und Lauterbacher Bauerntöpfereien . . . 293
Ältere Marburger Töpfereien. 18. und erste Hälfte des 19. Jahrhunderts . 290
Butterdose. Fayence. Groß-Stieten 274
Chimäre. Alt-Wiener Porzellan der Du Paquierzeit 287
Enterich. Modell nach H. Meisel. Porzellan. Älteste Volkstedter Porzellanfabrik. Volkstedt i. Th. 294
Eule. Modell von Esser. Böttger-Steinzeug. Staatl. Porzellanmanufaktur Meißen 294
Fayencen. Valencia, 15. Jahrhundert 421
Fayencefigur nach Giovanni da Bologna. Venus nach dem Bade 283
Giebelkachel. Elbinger Stadtwappen 277
Hubertusburger Fayencevasen 284
Huhn. Modell von J. Berndt. Steinzeug. Staatl. Fachschule Höhr 289
Kachelöfen 280
K'ang-Hsi-Platte . . 297, 298
Krug des Abraham Helmhack mit Wappen der Imhof, Nürnberg 421
Krug. Nürnberg 421
Kruzifix und zwei heilige Nonnen 279
Liegender Löwe (Kachel) . 276
Milchtopf mit Ritzdekor und farbigen Glasuren. Wittgenborn im Vogelsberg 1892 293
Moderne hessische Bauerntöpfereien aus Marburg, Oberhessen, Odenwald, Vogelsberg und Spessart 290
Nymphenburg. Amor und Psyche. Modell von Johann Peter Melchior . . 273
— Bildnis des Kurfürsten Max III. Joseph von Bayern. Modell von Domenikus Auliczek d. J. . 267
— Ente mit Jungen. Modell von Franz Anton Bustelli(?) 274
— Genien mit Blumen. Modell von Johann Peter Melchior 267
— Jahreszeiten (Flora, Ceres, Pomona). Modelle von Johann Peter Melchior 268
Nymphenburg. Selbstbildnis des Modellmeisters Domenikus Auliczek d. Ä. . 267
Perlhuhn. Staatl. Porzellanmanufakt. Nymphenburg 288
Porzellan-Plastik von Ph. Rosenthal. Holzer-Defanti: Tänzerin Tschaokiun, Demaskiert, Koreanischer Tanz 264
Schnepfen-Terrine. Höchster Fayence mit der Malermarke des J. Zeschinger, um 1750 . . . 287
Schraubkrüge 279
Schüssel des Joh. Schaper 421
5 Teller (Fayence, z. T. Blaumalerei) 278
Weihwasserbecken . . . 279
Zebra. Majolika von Rudolf Struck, München . 288
Ziege. Modell von Prof. Marcks. Steingut. Steingutfabriken Velten, Vordamm in der Mark . . 289

Verschiedenes

Elfenbeinsaal im Bayerischen Nationalmuseum . 662
Museum Folkwang, Hagen i. W. Exoten und Expressionisten 38
Die Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg (wiederhergestellt) 459
Pressen und Gießmaschine der Druckerei Krasnaja-Rietschka 126

Akademische Lesehalle
Heidelberg.

Japan, Taimadera: Jizo, Oberteil. Holz bemalt.

Aufnahme With.

Die Sammlung Max Leon Flemming in Hamburg

Mit 14 Abbildungen auf sieben Tafeln — *Von PAUL ERICH KÜPPERS*

Gewiß ist jede geistige Tat die einmalige Leistung der schaffenden Persönlichkeit und spiegelt als solche die besondere Seelenverfassung ihres Schöpfers wieder. Aber dieser Schöpfer ist mit seinem Wissen, Glauben, Fühlen der psychischen Einstellung seiner Zeit verbunden. Was sie in sich trägt an Glück und Angst, an Leidenschaft und Verzweiflung ist auch ihm als ihrem Kinde eingeboren. Und wie alles Tun und Wollen einem bestimmten Gesetz unterworfen, so sind noch die subjektivsten Gesten der Menschen von jenen überpersönlichen geistigen Kräften bedingt, die wir als Weltgefühl der Zeit begreifen.

Von solchem Standpunkt aus betrachtet, ist das Kunstwerk nicht nur Bekundung subjektiver Gefühlsschwankungen sondern auch ein klares Sinnbild für die geistig-seelische Situation, in der die Menschheit sich gerade befindet. Dies gilt vom Werk des Malers und des Bildhauers ebenso wie von dem des Dichters und des Denkers. Es gilt in gleicher Weise von der Schöpfung des Sammlers.

Eine Zeit, da Wissenschaft und Verstand ihre höchsten Triumphe feierten, da Objektivität, Logik, Systematik als schönste Tugenden gepriesen wurden, als die empirisch bewiesene Einzeltatsache mehr galt als der intuitiv begriffene innere Zusammenhang — da mußte auch der Sammler — ganz wie der Forscher der Zeit — im engen Bezirk seines Spezialgebietes mit wissenschaftlicher Zähigkeit nach restloser Durchdringung und größtmöglicher Lückenlosigkeit seiner Materie streben.

Auch der Sammler wurde Spezialist. Hatte er nicht gerade das Format eines Lanna, so wählte er sein Gebiet so klein, daß ihm von vornherein einstige Vollständigkeit gewährleistet schien. Da wurde nicht nur streng zwischen alter und neuer Kunst geschieden, nein, selbst innerhalb der verschiedenen Gattungen wurden noch Einschränkungen vorgenommen. Von den Kupferstichen sammelte man vielleicht nur die Kleinmeister, von Fayencen etwa nur die von Münden und Frankfurt, von Münzen nur solche der römischen Republik.

Es ist klar, daß aus dieser Atmosphäre Sammlungen von verblüffender Geschlossenheit erwuchsen, Sammlungen, in mühseliger Kleinarbeit aufgebaut, die heute von den bitteren Notwendigkeiten einer wirtschaftlich und geistig völlig veränderten Epoche wieder auseinandergerissen und vernichtet werden.

Aber haben wir schon den Sammlertyp dieser neuen Zeit? Wie ist er beschaffen? Wie unterscheidet er sich von dem Sammler alten Stils?

Vor allem dadurch, daß ihm jeder wissenschaftliche Ehrgeiz fehlt. Und das ist erklärlich genug, denn die Generation, die heute zwischen 30 und 40 lebt, hat die grauenhafte Katastrophe des Materialismus am eigenen Leibe erfahren. Sie hat im Tiefsten empfunden, daß die scharfen Instrumente der Wissenschaft nicht da hinablangen, wo sich das entscheidende Leben des Menschen abspielt — im Seelischen, im Gefühl. Sie hat empfunden, daß vor den letzten Rätseln des Seins alle Logik, alle Empirie versagt. So stehen die Besten dieser Zeit nicht mehr mit Sonde und Senkblei triumphierend vor der entgötterten Welt. Sie sind demütig geworden und erleben alle Erscheinungen als ein Wunder und haben Herz und Sinn offen, daß ihnen nichts von der Schönheit der Gegenwart entgehe. Darum fehlt dem neuen Menschen auch der Sinn für das Historische. Das Chronologische einer Entwicklungsreihe ist ihm gleichgültig, eine Scheidung nach Technik, Zeiten oder Schulen widersinnig. Er will nicht Wissenschaft, nicht Vollständigkeit der Varietäten, nicht irgend ein Außerliches — aber er will die Kunst, in der er sich selber wiederfindet, in der der Rhythmus seines eigenen Lebens pulsiert.

Und wenn er die neueste Kunst, Werke der Gotik und des Ostens, Plastik der Ägypter und der Neger zusammenträgt —, es ist nicht Wahllosigkeit, was ihn treibt, sondern Schicksal.

Er liebt das Dämonische, Rauschhafte, das phantastisch Gesteigerte, denn er spürt darin den Takt des Lebens, das spukhaft und gewaltig an ihm vorüberzieht und ihn mit hineinreißt in den quirlenden, atemlosen Tanz.

Aber er liebt auch das Beruhigte, das Ausgeglichene und Verklärte, das Insichversunkene, denn das Leben, das im Steingetürm der Großstädte brennt und braust, ist teuflische Unrast, aus der sich die Seele hinaussehnt nach Reinheit und Stille.

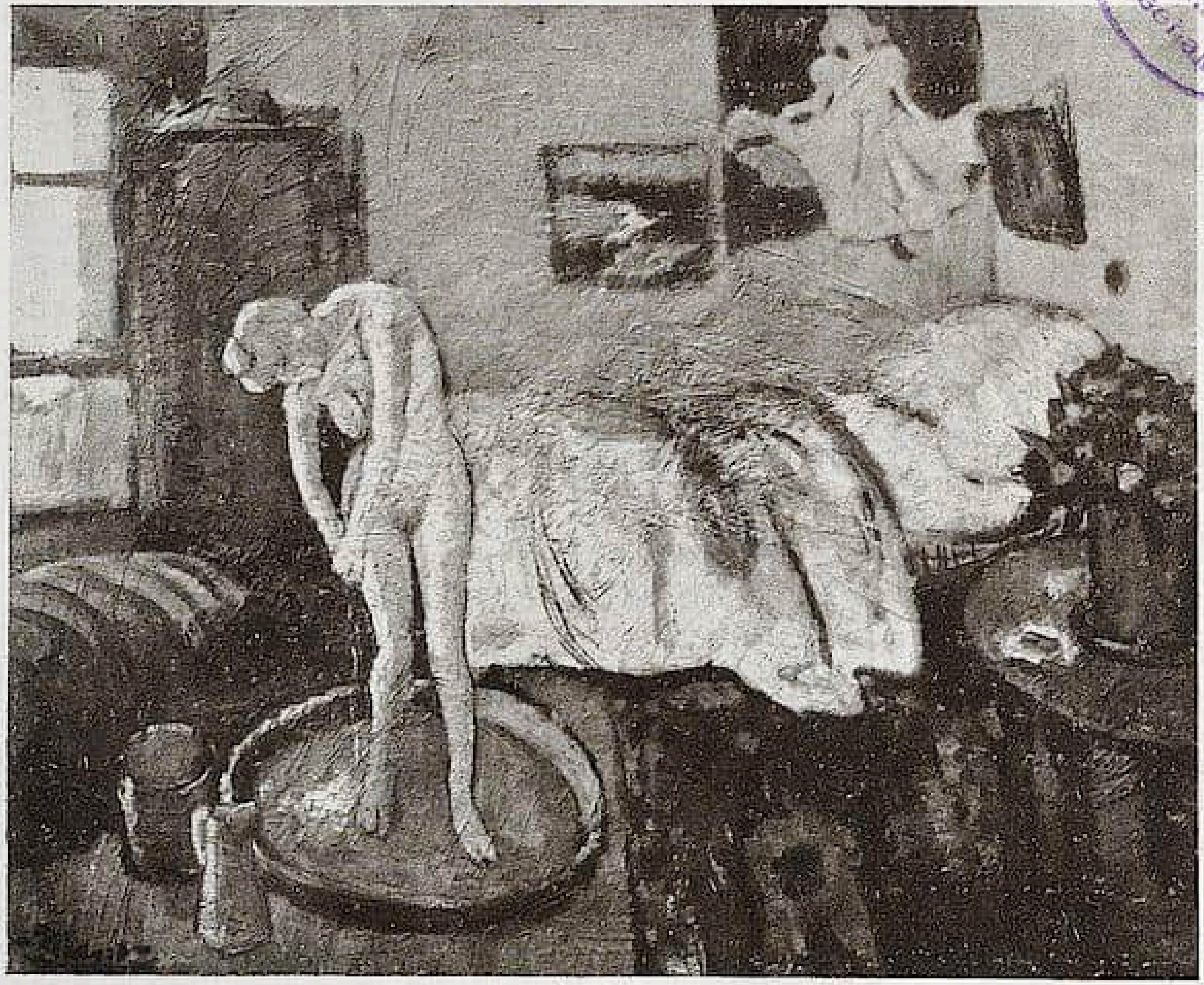
So sind ihm die Skulpturen des Ostens gleichsam Erfüllung eigenen Verlangens. Sie sind Ausdruck jener Seelenkraft, die sich aufgeschwungen hat zur höchsten Klarheit, da Leben und Wirken nur noch ein Schauen ist in die Unendlichkeit. Hier ist alle Unrast überwunden und die letzte Station erreicht, die Menschen erreichen können, bevor sie eingehen zu Gott. Und dort, in dem Werke der Gotik, in diesen aufwärtsverlangenden Linien, in den schmalen, schmerzvollen Zügen der ernsten Gesichter ist noch Kämpfen und Suchen — hier der Vollendete, den nichts Irdisches mehr berührt, und vor dem wir in stummer Bewunderung verharren. Dort der Sehnende, noch verstrickt in Mühsal und Leid, zeitlich durch Jahrhunderte von uns geschieden und uns doch nah wie ein Bruder und Weggenosse.

Diese Generation hat wie keine andere erfahren müssen, daß zwischen Wunsch und Erfüllung Kampf und Qual in Hülle und Fülle liegt. Der Wahnsinn des Krieges hat sich ihr mit blutigen Malen in die Seele gebrannt. Aber schlimmer noch: sie verlor den Glauben an die alten Götzen des Materialismus, ehe noch der neue Glaube an Geist, Gerechtigkeit, Menschlichkeit und Alliebe feste Wurzel gefaßt hatte. So taumelte sie zwischen der Welt, die sich selbst vernichtet hatte, und der neuen Welt, die erst dunkel geahnt wurde, verzweifelt und entwurzelt umher. Sie griff nach jedem Werk, das im Dunkel der Stunde Wegweiser oder Trost oder Kraftquelle sein konnte. In der Tat, neben Buddha, dem Entrückten und Verklärten, darf die gotische Figur der anbetenden Mutter stehen und darüber soll ein Werk dieser aufgewühlten Zeit hängen, ein Golgatha, von Emil Nolde gemalt, mit den Kreuzen, die — grell aus dem nachtblauen Himmel geschnitten — wie ein Aufschrei gequälter Kreatur in die hoffärtig gaffende Menge drohen.

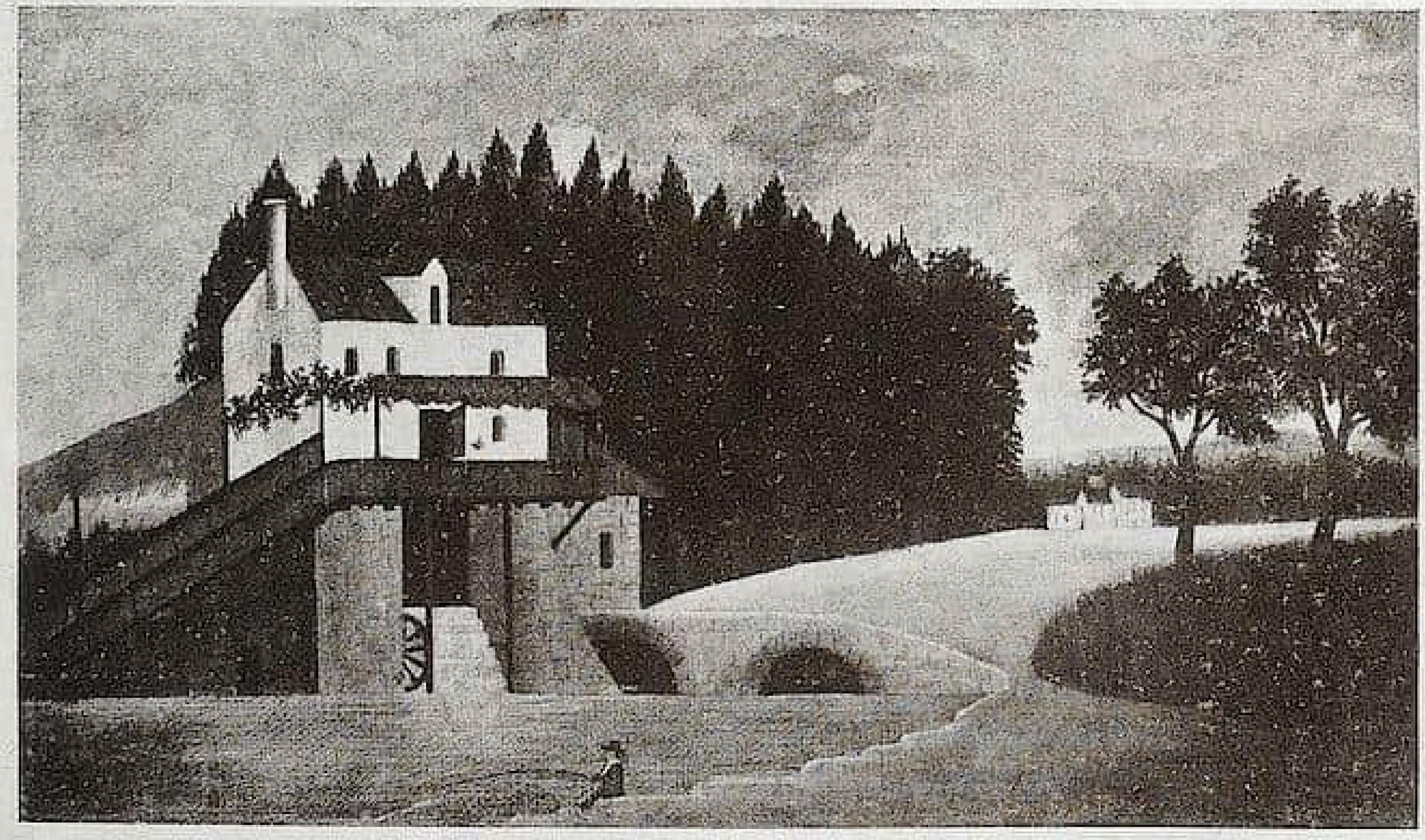
Dieses Gleichnis hat uns mitten in die Sammlung hineingeführt, von der hier die Rede sein soll. Sie gehört mit den Sammlungen Harry Fuld, v. Garvens, Kirchhoff, Kluxen, Bernhard Köhler zu der noch kleinen Reihe deutscher Privatkollektionen, in denen der universalere Geist einer neuen Menschheit lebendig ist. Indem wir ihre innere Struktur aus dem Geist der Zeit heraus zu deuten versuchten, ergaben sich schon von selbst die allgemeinen Eigenschaften, die für die Sammlungen unserer Tage überhaupt charakteristisch sind. Bei allen liegt der Schwerpunkt auf der Kunst der Gegenwart, mag sie nun mehr nach der Seite des eigentlichen Expressionismus hin orientiert oder mehr den Formproblemen des Kubismus zugewandt sein. Allen gemeinsam ist auch das Bestreben, in naher oder ferner Vergangenheit Werke verwandter Geisteshaltung aufzuspüren.

In den schönen Räumen der Sammlung Flemming ist eine solche Fülle von Kunstwerken verstreut, daß es uns unmöglich wäre, dem großen Material im Rahmen eines kurzen Aufsatzes gerecht zu werden. Wenn hier nur von einigen der schönsten Bilder der Sammlung die Rede ist, so muß man sich vor Augen halten, daß sie zwar der wichtigste Teil der Sammlung sind, daß sie aber Sinn und Bedeutung erst durch ihre Nachbarschaft erhalten. Neben den schönsten Werken von Klee z. B. hängen persische Miniaturen und wir sehen staunend, wie hier und dort ein Gleiches in uns zum Klingen kommt. Hier wie dort genießen wir die Zärtlichkeit des Strichs, die schwebende Leichtigkeit der Farbe, die Phantastik des Tropischen. In den Skulpturen der Neger herrscht dieselbe Konsequenz der Raumgestaltung wie in den Werken Picassos. Jene afrikanischen Idole

A...a. Lesehalle

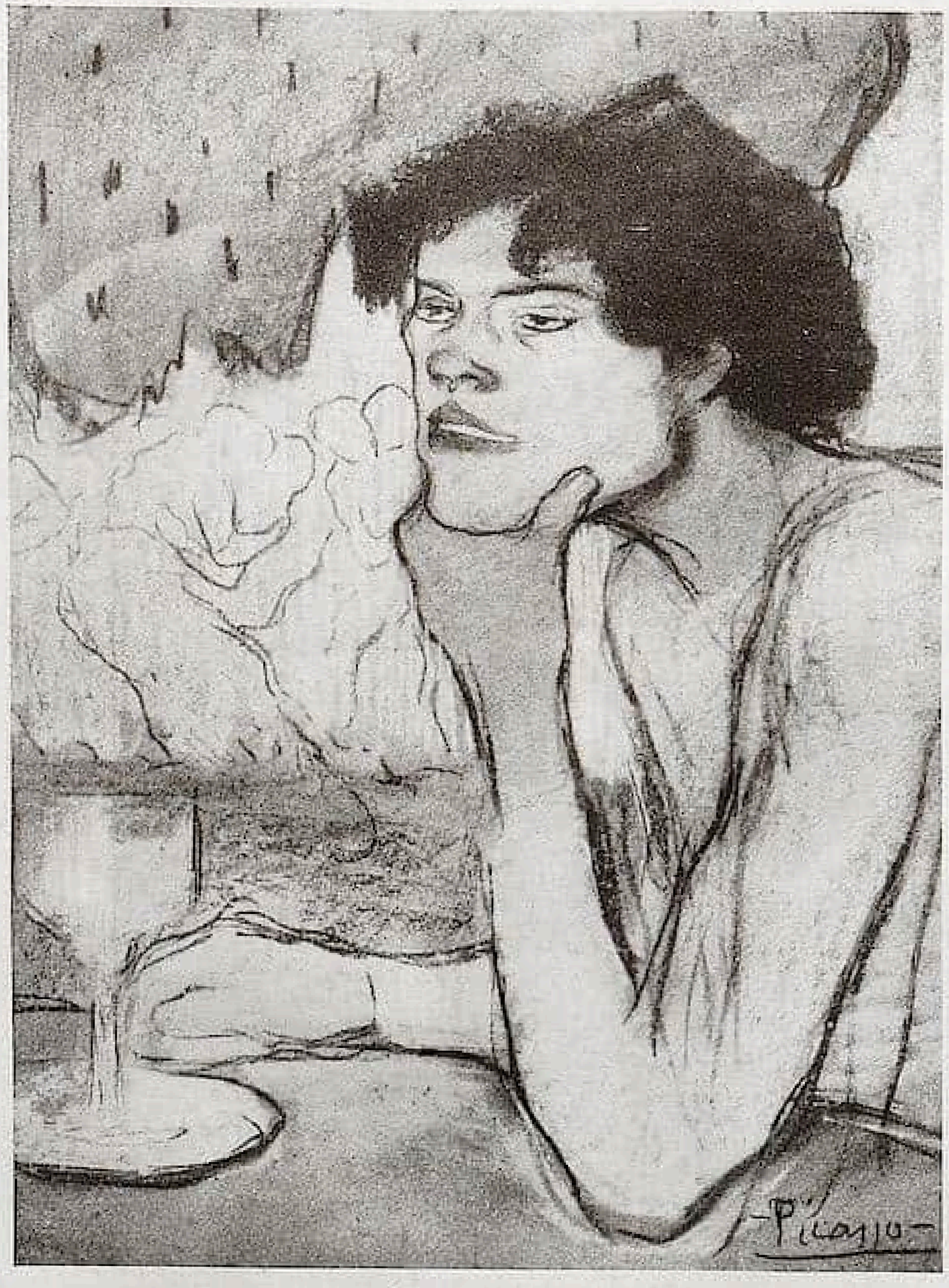


Pablo Picasso. Interieur mit Akt.



Henry Rousseau. Landschaft mit Angler.

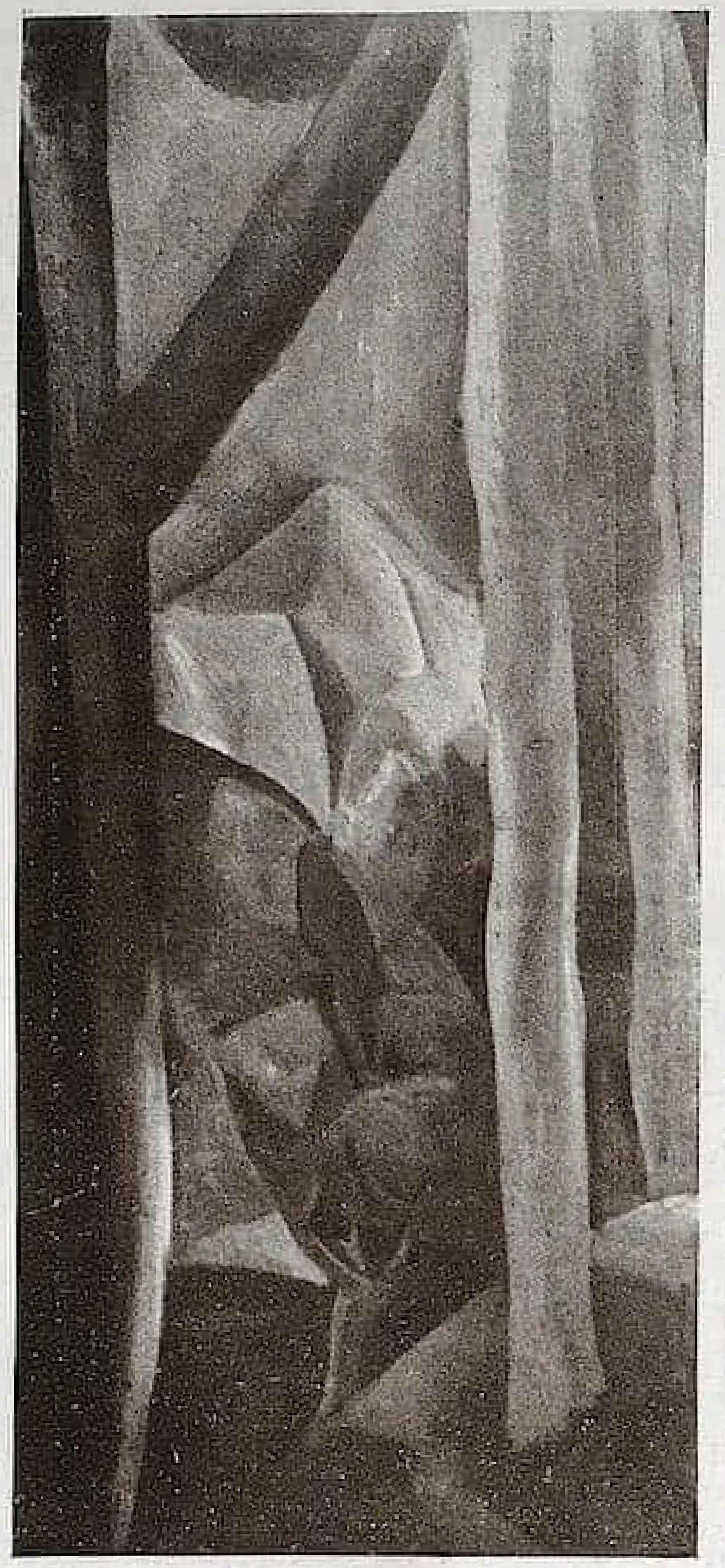
Sammlung Max Leon Flemming, Hamburg.



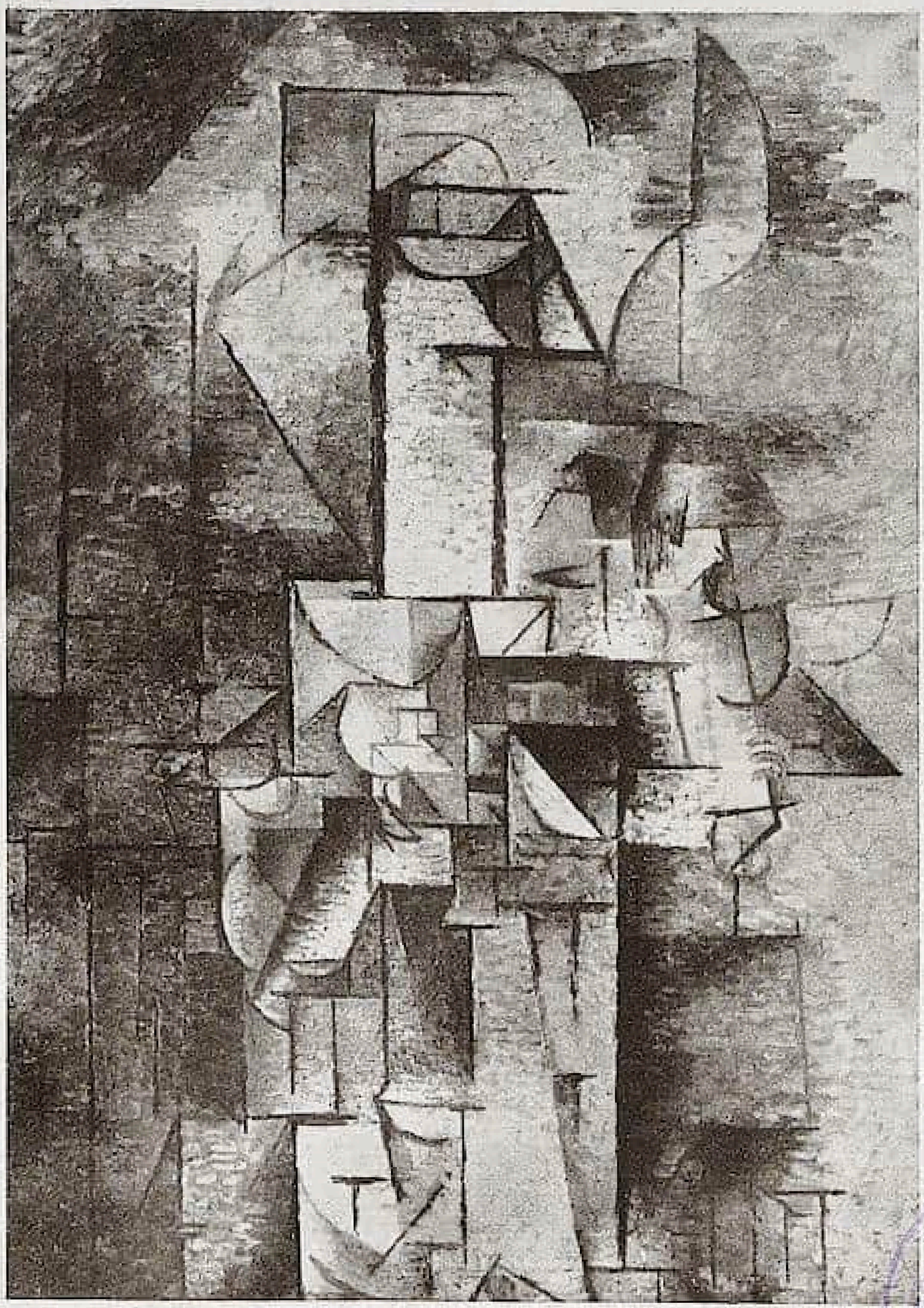
Pablo Picasso. Absinthtrinkerin.

Pablo Picasso. Blumen. 1907.

Sammlung Max Leon Flemming, Hamburg.

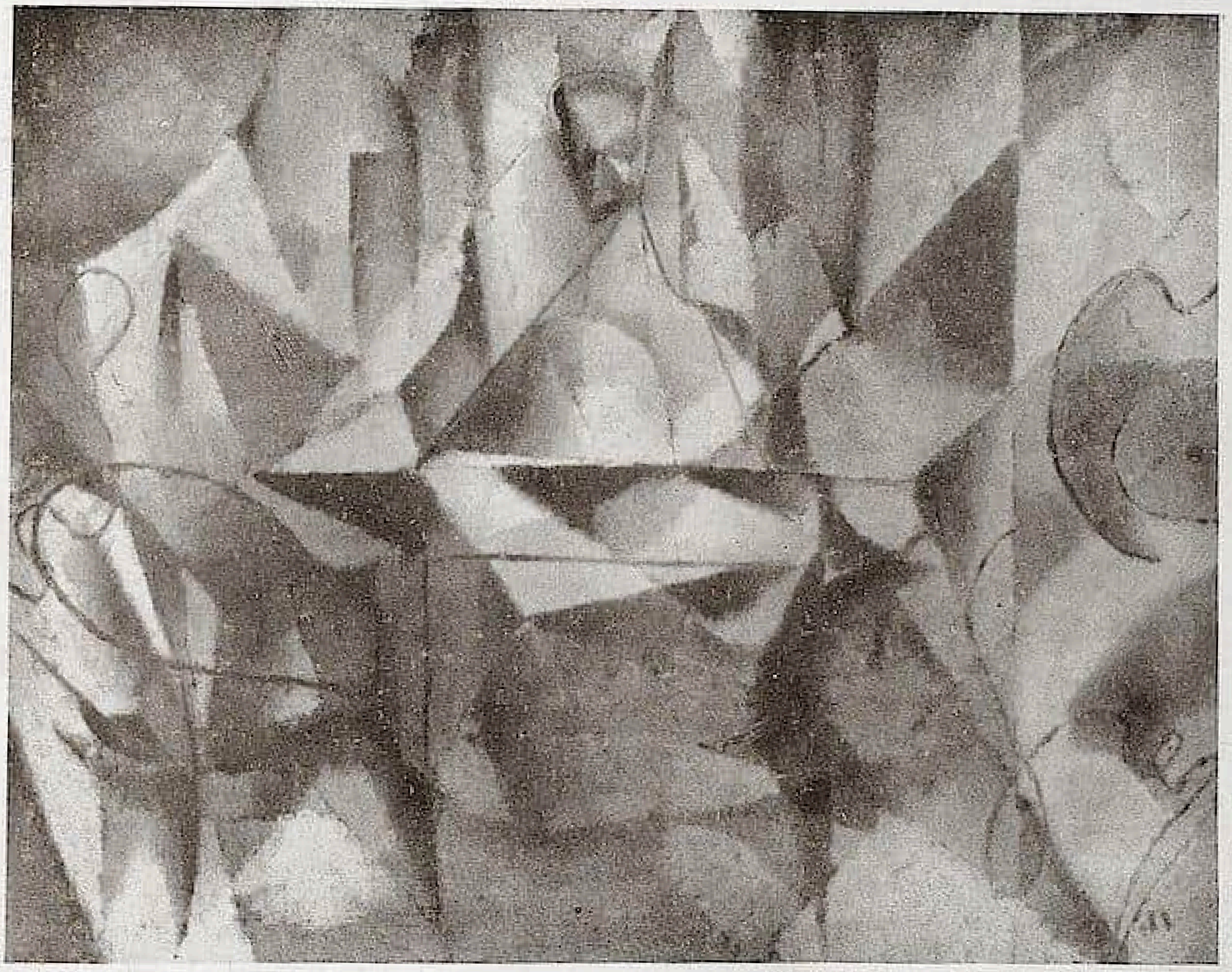


Pablo Picasso. Spanische Landschaft. 1909.

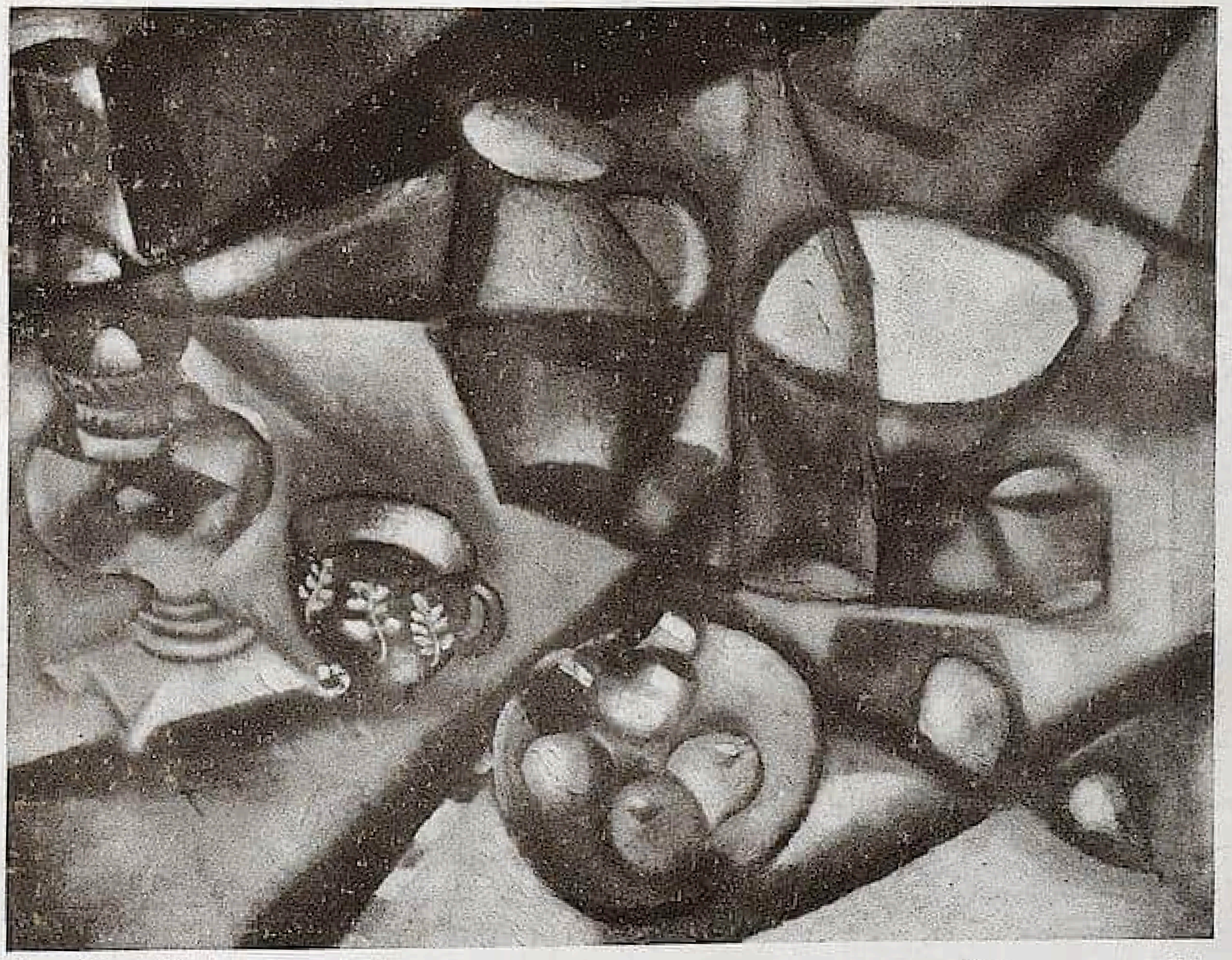


Pablo Picasso. Violinspielerin. 1911.

Sammlung Max Leon Flemming, Hamburg.



Jacques Villon. Stilleben mit der Büste Baudelaires.



Marc Chagall. Rund um den Tisch.

Sammlung Max Leon Flemming, Hamburg.

sollten durch die Wucht ihrer überpersönlichen Dämonie die beängstigende Wirklichkeit übersteigern und besiegen und so dem Menschen im Wirbel der Erscheinungen Kraft und Selbstsicherheit und Ruhe verleihen. Wirken sie solcher Art nicht ebenso wie die abstrakte Ordnung kubistischer Bilder, zu denen wir inmitten der Rastlosigkeit und Gejagtheit unseres äußeren Lebens als zu einem Symbol ewiger Weisheit und Gesetzmäßigkeit aufblicken können?

So ist's denn kein Zufall, wenn der moderne Kaufmann, der den Hauptteil seines Lebens an den geräuschvollen Zentren des Handels und des Verkehrs verbringen muß, seine Wände mit Werken von Picasso behängt. Dem gehetzten, rastlosen Menschen der nervenfressenden Großstadt müssen diese festgefügten Kompositionen doch Erquickung und Trost bedeuten, denn eine große Beruhigung und Sicherheit strömt von ihnen aus. Flemming nennt fünf Bilder des spanischen Mystikers sein eigen, sie zeigen den Weg, den dieser faustische Künstler gegangen ist. Von der grausamen Diesseitigkeit der Absinthtrinkerin, die noch im Geiste Toulouse-Lautrecs erlebt wurde, über das sinnlich-schöne Interieur mit dem statuenhaften, sich waschenden Mädchen führt der Weg zu der wundervollen spanischen Landschaft, da sich aus der schönen Materie der Malerei eisschollenhaft das Geschiebe abstrakter Raumgrößen zu heben beginnt. Grandios der sich aus der Tiefe des Tals auftürmende Berg, der in seiner Größe und Einsamkeit den Eindruck des Heiligen und Ewigen erweckt. Unvergeßlich aber das letzte, ganz gegenstandslose Werk Picassos, dessen Titel „Violinspielerin" auf ein musikalisches Erlebnis des Künstlers deutet. Wie soll man's beschreiben, da man es nur erleben kann?

Aus den blassen Harmonien der Farbe steigen Linien empor, Prismen schieben sich hoch, wachsen uns entgegen, springen zurück, brechen Stufen in den unendlichen Raum, führen nach oben und in die Tiefe, verbreitern, vervielfältigen sich, sammeln sich zu Akkorden, werden vom Rhythmus beschwingt und tanzen nun auf in der absoluten Musik des Raumes[1]. Man erlebt diese transzendente Dynamik nicht anders als die wirklichkeitsferne Kontrapunktik Bachscher Fugen, man empfindet ein ähnliches Steigen, Schweben und Tanzen in der schwingenden Figur der großen Barockmadonna dieser Sammlung. Man fühlt, wie in diesem Bilde ein Doppeltes gestaltet ist: Sehnsucht und Vollendung, Weg und Ziel. Im Rhythmus der aufsteigenden Kristalle spüren wir die Ausdrucksgewalt gotischer Dome, in der gewaltigen Abstraktion, die stark genug war, sich aufzuschwingen in das Erscheinungslose, grüßt uns die Losgelöstheit östlicher Weisheit, und wir begreifen erneut, warum hier der gotische Heilige neben Buddha stehen darf . . . Vielleicht gar leuchtet dies Bild und das Nebeneinander der beiden Figuren tiefer in das Wesen dieser Zeit hinein als manche umständliche, spekulative Untersuchung. Es ist in gewisser Weise symbolisch — nicht für diese Sammlung allein, an der Gefühl und Verstand in gleicher Weise beteiligt sind — symbolisch für dieses ganze neue Weltgefühl, in welchem sich seltsam ein Zwiefaches mischt: Mystik und Logos, Ekstase und Gewißheit, als ständen nicht nur hier in den plastischen Werken der Künstler sondern auch unsichtbar im Geistigen die großen Inkarnationen religiösen Erlebens brüderlich nebeneinander: Christus und Buddha.

Von selbstsicherer Klarheit erfüllt ist auch das kleine, kostbare Bild von Henri Rousseau. Feiertägliche Ruhe liegt über der Landschaft, die sich so fest und wohlgefügt vor unsern Augen aufschichtet. In stiller Beschaulichkeit sitzt der Angler am Wasser und fühlt sich eins mit der Welt, die ihn umgibt. Bäume, Mühle, Mensch, alles ist mit der gleichen zärtlichen Liebe erlebt und gemalt. Und alles ist so gestaltet, als habe ein Kind es mit verwunderten Augen angesehen. Eine rührende Demut spricht aus den ungelenken Formen des Bildes. Es ist einfach, aber nicht dürftig, ja, es ist reich bei aller Einfachheit, denn es ist voller Andacht, als sei es ein Gebet, mit dem der fromme Maler den Weltenschöpfer habe loben wollen.

---

[1] Hier und an einigen anderen Stellen dieses Aufsatzes bin ich den Formulierungen meines Buches „Der Kubismus", Verlag Klinkhardt & Biermann, gefolgt.

Inbrunst und Ergriffenheit ist es auch, was uns die Werke von Paula Modersohn so kostbar macht. Wer in ihren Briefen[1] blättert, findet auf Schritt und Tritt Sätze, die das aussagen, was sie in ihrer Kunst anstrebte. „Hier in der Einsamkeit" — schreibt sie — „reduziert der Mensch sich auf sich selber. Es ist ein sonderbares Gefühl, wie all das Bunte, Anerzogene, Geschauspielerte, das ich besaß, wegfällt und eine vibrierende Einfachheit entsteht." Oder ein anderes Mal: „Es brennt in mir ein Verlangen, in Einfachheit groß zu werden." Flemming besitzt mehrere Werke der Frühvollendeten, meist kleinere Arbeiten, darunter ein schönes Stilleben mit Früchten.

Der Kreis des blauen Reiters ist in dieser Sammlung naturgemäß mit mehreren wichtigen Werken vertreten. Franz Marc, der kühne Pionier der neuen Bewegung, wirkt schon ganz klassisch. Man begreift kaum noch, wie sich so tolles Übermaß von Widerstand und Abscheu vor seinen Bildern entladen konnte. Dies Gemälde mit den „Füchsen" gehört zu den glücklichsten Werken des Künstlers. Die Farbe wirkt an manchen Stellen ein wenig bunt und nicht immer bis ins letzte ausdrucksvoll. Aber wie ausgewogen, wie klar und harmonisch ist die Komposition! Wie ist das Wesen des Tieres, das Spitzige, Listige, Fuchsige überzeugend gestaltet! Es ist als ob jede Linie, jeder Farbfleck des Bildes nur dem einen Gesetz folge: Fuchs zu sein. „Gibt es für den Künstler" — schreibt Marc in seinen Aufzeichnungen[2] — „eine geheimnisvollere Idee, als die Vorstellung, wie sich wohl die Natur in dem Auge des Tieres spiegelt? Wie sieht ein Pferd die Welt? oder ein Adler, ein Reh oder ein Hund? Wie armselig, seelenlos ist unsere Konvention, Tiere in eine Landschaft zu setzen, die unseren Augen zugehört, statt uns in die Seele des Tieres zu versenken, um dessen Bildkreis zu erraten." Marc, in dem etwas vom Geiste des Heiligen Franziskus lebte, der den Fischen und Vögeln predigte, Marc, der die Tiere liebte wie kein anderer, er hat kraft seiner Liebe unter der äußeren Erscheinung der Kreatur etwas von ihrem innersten Wesen empfunden. Nun, da er dahingegangen, sein Werk mehr und mehr in das Verständnis der Menschen getreten ist, erinnern wir uns des bitteren Wortes, das er an den Beginn des „blauen Reiters"[3] setzte, und das so treffend die geistige Situation der Vorkriegszeit bezeichnete:

„Es ist merkwürdig, wie geistige Güter von den Menschen so vollkommen anders gewertet werden als materielle.

Erobert z. B. jemand seinem Vaterlande eine neue Kolonie, so jubelt ihm das ganze Land entgegen. Man besinnt sich keinen Tag, die Kolonie in Besitz zu nehmen. Mit gleichem Jubel werden technische Errungenschaften begrüßt.

Kommt aber jemand auf den Gedanken, seinem Vaterlande ein neues, rein geistiges Gut zu schenken, so weist man dieses fast jederzeit mit Zorn und Aufregung zurück, verdächtigt sein Geschenk und sucht es auf jede Weise aus der Welt zu schaffen; wäre es erlaubt, würde man den Geber noch heute für seine Gabe verbrennen.

Ist diese Tatsache nicht schauerlich?"

Es ist die Tragik der großen Bahnbrecher, daß sie die Zeiten nicht mehr erleben, da ihr Werk in die Weite zu wirken beginnt. Franz Marc wird im Buche der Menschheit verzeichnet bleiben auch dann, wenn eine neue Generation neuen Idealen zustrebt. Vielleicht nicht einmal um seiner künstlerischen Produktion willen, die ungleichmäßig ist und da und dort zum Dekorativen neigt, aber darum, daß er zwischen den Zeiten den Verirrten und Verzagten ein treuer Wegweiser gewesen ist.

Von August Macke, der ihm nahe stand, besitzt Flemming eine Landschaft mit Spaziergängern am Rande eines Sees, ein Bild von scharfkantiger Komposition, dabei von rheinischer Heiterkeit in den hellen, zu glücklicher Harmonie vereinigten Farben.

---

[1] Die erste Herausgabe der Briefe von Paula Modersohn geschah auf Veranlassung der Kestner-Gesellschaft. Eine erweiterte neue Auflage liegt jetzt im Kurt Wolff-Verlag vor.

[2] Franz Marc, Briefe, Aufzeichnungen, Aphorismen. Verlag Paul Cassirer. 1920.

[3] Der blaue Reiter, Herausgeber Kandinsky u. Franz Marc. R. Piper Verlag. 1912, 1914.

Kandinsky, der den neuen Ideen im Kreise des blauen Reiters die konsequenteste Ausprägung verliehen hat, ist mit zwei Gemälden vertreten. In dem kleineren lebt noch ein Nachklang des Impressionismus. Man sieht in der Landschaft noch deutlich die naturhaften Gegebenheiten, aber man spürt auch schon die eigenwillige Schöpferkraft, die alles steigert, verändert, in neue Beziehungen setzt und damit Rhythmen schafft, die uns tragen und mit sich reißen, ohne daß wir nach dem naturalistischen Sinn der Darstellung fragen. Von allem Irdischen gelöst, ganz hingegeben dem Rausch der Linien und Farben tritt er in der großen Improvisation vor uns hin. In der absoluten Verneinung des Gegenständlichen und Stofflichen wird die Geisteshaltung dieser Generation deutlich, die in Schmerz und Verzweiflung erlebt hat, daß Materie, Gegenstand, Diesseitigkeit nichts bedeuten gegen die ewige Gesetzlichkeit, die hinter den Dingen webt und wirkt.

Der Improvisation von Kandinsky gegenüber hängt die abstrakte Raumkomposition Picassos, von der wir schon sprachen. Wie aufschlußreich, den Blick von einem zum andern schweifen zu lassen! In beiden Werken ein Gemeinsames: die völlige Vernichtung des Materiellen zugunsten einer übersinnlichen Logik und doch zwischen beiden der große Gegensatz: dort Klarheit, Gewißheit und kampfloses Einsein mit dem All — hier Leidenschaft, glühendes Suchen und der Rausch gesteigerten Ichgefühls, eben jener Gegensatz, der das Schicksal dieser Zeit ist und der uns in dieser Sammlung im Nebeneinander von chinesischem Buddha und gotischem Heiligen vorhin so bildhaft vor die Seele geführt wurde.

Diese Bipolarität der Zeit in ein und demselben Werk zu gestalten, will selten gelingen. Denn es müßten dann Logos und Eros, Übersinnliches und Sinnliches, Jenseitiges und Diesseitiges auf wahrhaft unbegreifliche Weise zu großer Einheit sich ineinander verschlingen. Von den Gestaltern des Ostens ist diese Mischung von Geist und Blut, von Metaphysik und Erotik am vollkommensten den Künstlern Siams gelungen, am drastischsten und manchmal auf eine groteske Art den von keinem Vorurteil beschwerten Künstlern des Kongo und Ozeaniens. Der europäische Westen ist dieser monumentalen Synthese — ob er sie schon mit allen Kräften erstrebt — wohl überhaupt nicht fähig; gibt es aber geniale Naturen, die an das Geheimnis heranreichen, so sind es diese: Chagall und Klee.

Vielleicht gehört die Spannweite einer slawischen Seele dazu, um das Irdische bis in die grausigsten Qualen eines Golgatha und das Himmlische bis in die klarsten Höhen des Logos mit gleicher Intensität zu erleben. Hier ist Herz und Hirn, Fleisch und Geist, Tierisches und Göttliches mystisch vermählt. Und ist's nur ein Stilleben wie hier, nur eine „Rund um den Tisch": In den Farben fiebern die rasenden Leidenschaften des Blutes, da funkelt Wollust, glimmt Wahnsinn, da phosphoresziert Verwesung und Tod. Aber ein titanischer Wille greift ein, baut, bildet, schmiedet Glied an Glied, daß die Dinge ächzen unter dem eisernen Griff. Eine Architektonik steigt auf, ordnet, klärt, sichert und zwingt in Gesetze — „hinter der mystischen Dämmerung des Gefühls, die trächtig von Blitzen, wetterleuchtet die Klarheit des Geistes".

Und dieselbe Weite der Spannung ist in den Blättern und Bildern von Klee, von dem die Sammlung zahlreiche schöne Beispiele enthält. Sein krauser, zittriger Strich tastet an der Peripherie der Dinge hin, als wüßte er, daß sie nur die schmale Grenzscheide zwischen Diesseits und Jenseits ist. Manchmal biegt er ins Grausig-irdische, ins Drastische und Banale ab, um dann wieder ganz ins Gespenstische und Unerklärliche aufzuschweben. So entstehen Visionen von der ungeheuren Phantastik bunter Träume, wie sie uns dann und wann nachts überfallen, um uns im atemberaubenden Jagen durch die dunklen Labyrinthe des Blutes hindurchzuschleifen und wieder hinaufzuwerfen in ein unwirkliches, bürdeloses Schweben in Klarheit und Vollkommenheit. Aber was bedeuten alle Worte? Hat man jemals mit Worten Wunder erklärt? Betrachtet einmal diese „Knospe"![1] Ist's

[1] Eine farbige Abbildung bei Hausenstein, Kairuan. Kurt Wolff-Verlag. Tafel 18.

nur eine Blume, wie sie dem Menschenauge sich darbringt, ist's nur ein Konterfei oder nicht vielmehr ein Wachsen und Reifen, ein Aufstreben, ein Erfülltsein von glühenden Trieben, wollüstiges Ranken und gieriges Sichentfalten? Ein Wort von Franz Marc fällt uns ein: „. . . Die „Rose". Manet hat sie gemalt. — Die Rose „blüht", wer hat das „Blühen" der Rose gemalt? Die Inder." Ja, die Inder und die persischen Miniaturisten und Paul Klee[1]. Wir sagten ja schon, daß nicht selten die Betrachtung einer persischen Miniatur Erinnerungen an die Aquarelle von Klee in uns auslöst und umgekehrt, daß wir vor seinen traumhaften Blättern nicht selten an die Werke islamischer oder fernöstlicher Farbenkünstler denken müssen. Diese fühlbaren Beziehungen zwischen den scheinbar doch so weit voneinander getrennt liegenden Kunstgebieten deuten auf die geheimnisvollen Fäden, die heute mehr und mehr von Ost nach West und von West nach Ost herüber und hinüber spinnen und die eines Tages vielleicht das östliche und das westliche Menschheitsideal zur Einheit eines neuen Weltbildes von kosmischer Weite und geistiger Universalität verflechten. Erst dann wird Europa den ganzen Aberwitz seines Materialismus innerlich begriffen haben, erst dann vielleicht die seltsame Kunst Paul Klees gefühlsmäßig erleben und dieses Wort seines Tagebuches ganz verstehen können: „Diesseits bin ich gar nicht faßbar. Denn ich wohne gerade so gut bei den Toten wie bei den Ungeborenen. Etwas näher dem Herzen der Schöpfung als üblich. Und noch lange nicht nahe genug."

Nur ein kleiner Teil der Kunstschätze Flemmings konnte im Rahmen dieser Ausführungen Erwähnung finden. Dieses Milieu, das ein sehr sensibler Mensch sich zu Freude und Genuß geschaffen hat, wird erst vollständig, wenn man der erlesenen alten Möbel, der kostbaren persischen Teppiche und all der seltenen, kleinen und großen Gegenstände gedenkt, die diesen Räumen den Duft unerhörter Kultiviertheit verleihen. Solche Kultiviertheit könnte unzeitgemäß und unnütz sein, wäre sie mit jenem kleinlichen Egoismus gepaart, der die aufgehäuften Schätze vor fremden Augen ängstlich hütet, um sie in einsamem Besitzrausch allein zu genießen. Aber ein Mann, der die geistigen Bedürfnisse der Zeit so stark empfindet, daß er sie im Gesamtbild seiner Sammlung widerspiegelt, der fühlt heute mit aller Klarheit, daß Besitz verpflichtet. Er freut sich, wenn er künstlerischen oder literarischen Bestrebungen die Wege ebnen kann. Er weiß, daß geistige Güter der ganzen Menschheit gehören und daß die Energien, die Schöpferkraft in Kunstwerken zusammengeballt hat, in die Weite wirken müssen, um fruchtbar zu werden. Darum vielleicht ist dies der Sammlung bester Teil: die großzügige Gastfreundschaft, die dafür sorgt, daß möglichst viele Menschen an den Werten teilnehmen können, die in der Sammlung Max Leon Flemming lebendig sind.

---

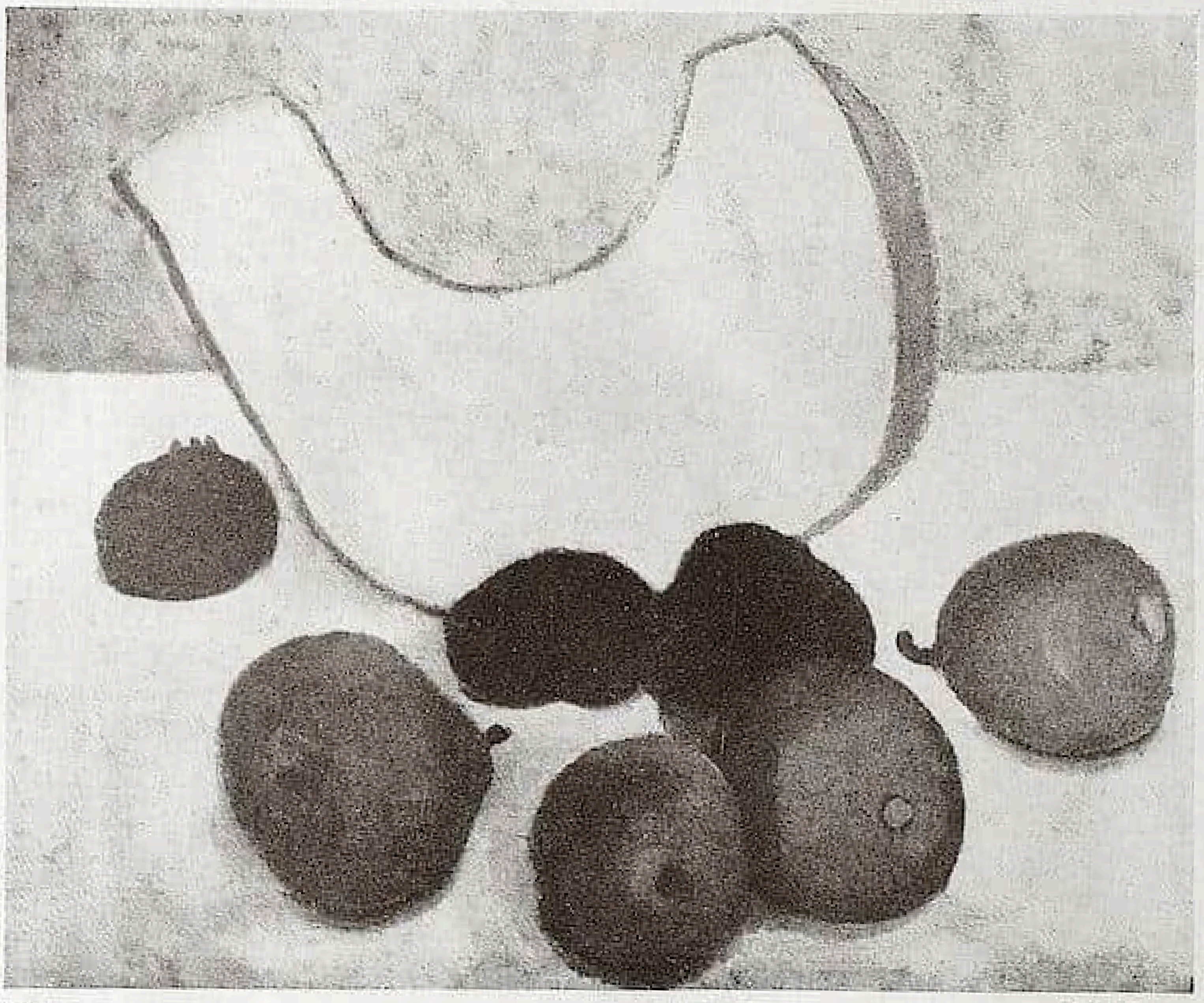
[1] Zur Kunst Paul Klees vgl. die Bücher von Leopold Zahn im Verlage Gustav Kiepenheuer, von Wilhelm Hausenstein im Kurt Wolff-Verlag und von H. v. Wedderkop im Verlage von Klinkhardt & Biermann.

Wassily Kandinsky. Komposition 2.

Sammlung Max Leon Flemming, Hamburg.

Franz Marc †. Füchse.

Loo... Alt...

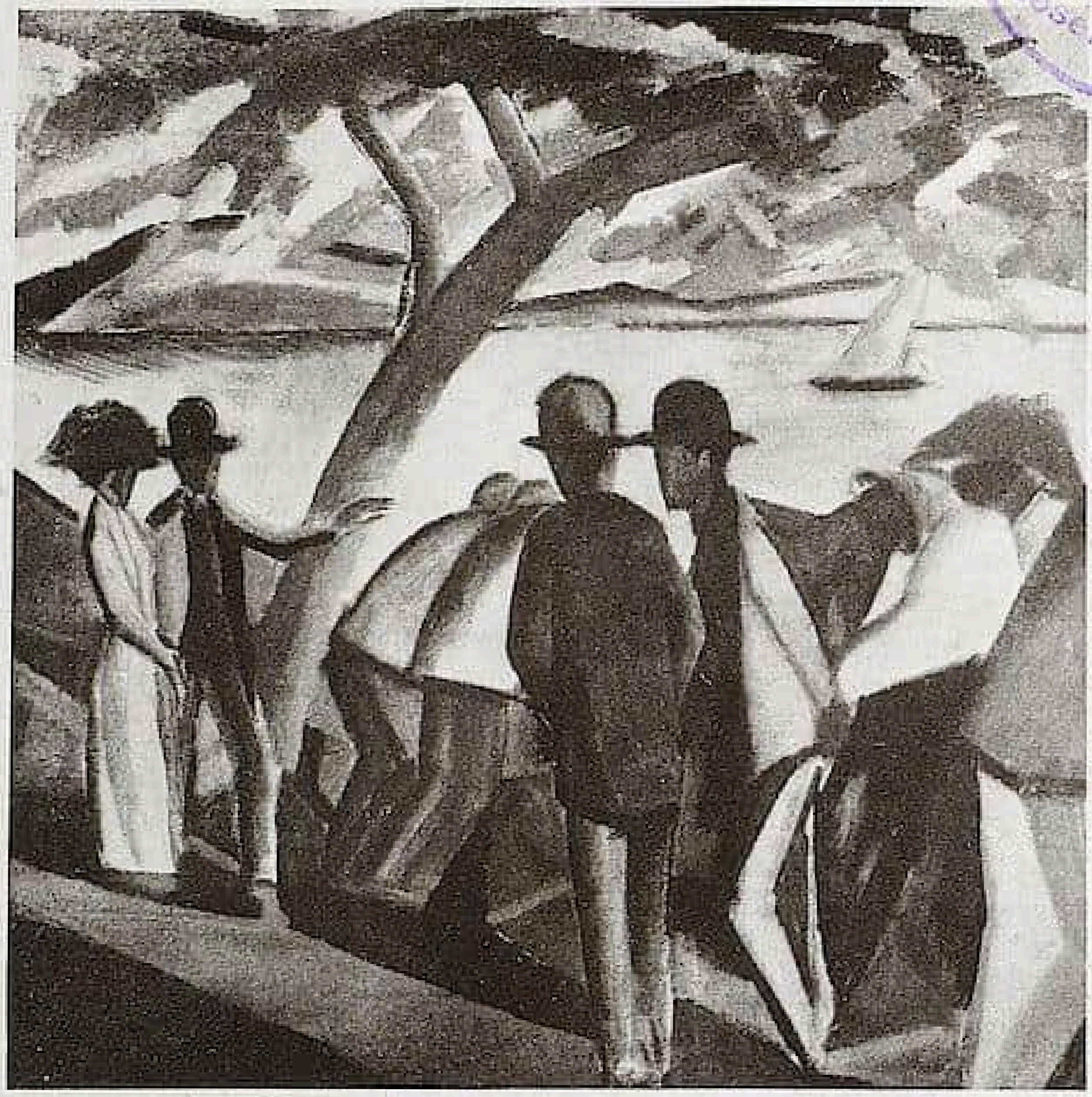


Paula Moderſohn †. Stilleben.

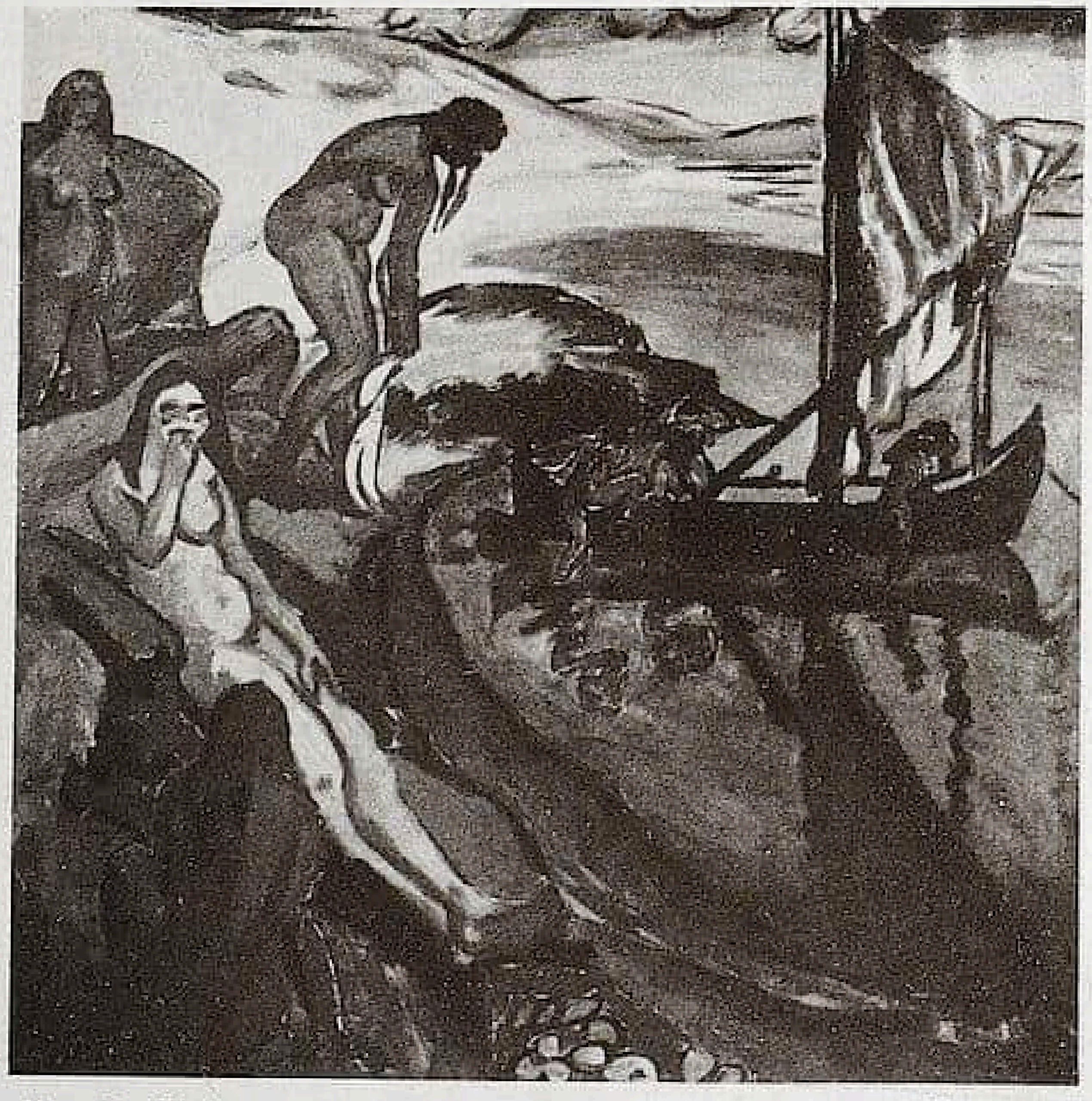
Waſſily Kandinſky. Landſchaft. 1910.

Sammlung Max Leon Flemming, Hamburg.

Mitgl. Lesehalle



August Macke †. Spaziergang.



Max Pechstein. Am Meer.

Sammlung Max Leon Flemming, Hamburg.

Episoden aus dem Hirtenleben. Österreichischer Staatsbesitz. Manufaktur des Leo van den Hecke.

Phot. Staatliche Lichtbildstelle, Wien.

Das Brüsseler Wirkergeschlecht der van den Hecke

Mit sieben Tafeln und einer Abbildung im Text *Von H. GÖBEL*

Die van den Hecke gehören mit zu den ältesten Wirkergeschlechtern Brüssels. Ein Leo van den Hecke büßt bei der Plünderung der Antwerpener Pant verschiedene Folgen ein, die er Amant Vrancx zum Verkauf in Kommission übergeben hat. Es handelt sich um die Historie Davids mit sechs Teppichen, die Geschichte Abrahams, die aus sieben Stück besteht, und zwei Serien Waldteppiche „boscaiges" von neun und zehn Behängen. Insgesamt werden dem Meister nicht weniger wie 32 Wirkteppiche entwandt. Schon der Umfang des Verlustes zeigt, daß wir es mit einem der größeren Wirkereiunternehmer Brüssels zu tun haben.

Die Signierungen der verlorengegangenen Folgen weisen zwei Marken auf, von denen die eine ein H mit einem zwischen die beiden oberen Balken gesetzten V zeigt, die andere besteht aus zwei mit der Spitze gegeneinander gestellten Dreiecken. Die letztere Signierung findet sich gleichfalls auf der „Historie de Naboth et Achab", die der Antwerpener Wirker und Händler Daniel Thienpont einbüßt.

Jeder Zweifel, ob es sich um eine van den Hecke'sche Folge handelt, wird durch eine Erklärung behoben, die die aus dem Lager des Corneille Vlemeens geraubten sieben „boscaiges" näher erläutert. Die Verdüren tragen wieder die zwei Dreiecke; die Signierung wird ausdrücklich als die des „van den Heke" bezeichnet.

Schließlich bringt Monsignore Barbier de Montault in seinem Inventar der in Rom befindlichen Bildteppiche eine Cäsarfolge, die die Dreieckmarke nicht stehend, sondern liegend neben dem Brüsseler Stadtzeichen wiedergibt. Ob tatsächlich eine Arbeit unseres Meisters vorliegt, läßt sich, ohne die Teppiche zum mindesten in photographischen Wiedergaben gesehen zu haben, nicht ohne weiteres feststellen. Die gleiche liegende Dreieckmarke führt eine dem 16. Jahrhundert angehörige Folge von acht Teppichen der Wiener Staatssammlung, die Episoden aus dem Hirtenleben schildert. Es liegt die starke Wahrscheinlichkeit vor, daß wir es mit einer Arbeit Leos van den Hecke zu tun haben.

Der Vatikan und das Haus Barberini besaßen einen erheblichen Bestand an Wirkereien aus dem Atelier des Franz van den Hecke, so daß die Möglichkeit, daß die führenden römischen Kreise bereits mit seinem Großvater oder Onkel in geschäftlicher Verbindung standen, an Bedeutung gewinnt.

Franz van den Hecke ist einer der bekanntesten Teppichwirker des 17. Jahrhunderts; er ist wahrscheinlich der Sohn des Jan van den Hecke, der 1633/34 als Doyen der Wirkerzunft stirbt. Über Meister Jan ist wenig Sicheres bekannt. Die Österreichische Staatssammlung enthält eine dem 16. Jahrhundert nach angehörige Alexanderfolge von acht Teppichen, die eine Marke führt, die der Meister Leos sehr ähnlich ist; auf dem Querbalken des H sitzt das V, in der Mitte ein I. Nach der Art der Hausmarkenentwicklung ist mit ziemlicher Gewißheit anzunehmen, daß wir es mit einer Arbeit des Jan van den Hecke zu tun haben.

Franz van den Hecke wird 1640 Doyen der Wirkerzunft und erhält etwa 20 Jahre später seine Ernennung zum Hoftapissier. Daneben bekleidet der Meister verschiedentlich städtische Ehrenämter. Vergleicht man die aus dem van den Heckeschen Atelier stammenden Folgen mit den Erzeugnissen anderer, ihm ebenbürtiger Manufakturen, so überrascht einerseits die außerodentliche Fülle der noch erhaltenen Arbeiten, andererseits die Ungleichheit in der Qualität der Ausführung.

Mit dem Namen Meisters Franz verknüpfen sich vier der berühmtesten Reihen der Barockzeit: der Triumph der Kirche, das Leben des Menschen, die Taten des Decius Mus und die Geschichte des Paradieses.

Die Entwürfe zu den beiden ersten Folgen verdanken der Meisterhand Peter Paul

Rubens' ihre Entstehung. Der Triumph des Dogmas und des Abendmahls ist die letzte monumentale Auswirkung des antiken Triumphgedankens, von dem größten Künstler der Barockzeit mit glühendem Leben und einer bis zum äußersten gesteigerten Ekstase wiedergegeben. Die Urfolge bestimmte die Erzherzogin Isabella für das Madrider Klarissenkloster, das noch heute die Behänge als kostbaren Schatz bewahrt.

Der Triumphgedanke ist nicht einheitlich durchgeführt. Rubens arbeitet gewissermaßen nach dem alten Rezept der Biblia Pauperum. Er belegt und stützt den Gedanken der siegenden Kirche oder richtiger den des seligmachenden und überwindenden Dogmas der Eucharistie durch Gestalten, die dem alten Testament, den Evangelisten und den Kirchenvätern entnommen sind. Zu den wuchtigsten Teppichen der Folge zählen die Triumphe des Abendmahls über Götzendienst und Unwissenheit. Die Umrahmung versucht mit den riesigen gewundenen Säulen, den üppigen Drapierungen und dem reichen Kartouchenwerk wuchtige plastische Wirkung zu erzielen; die Mitteldarstellung tritt als Bild hinter die gleichsam das Tor bildende Bordüre zurück.

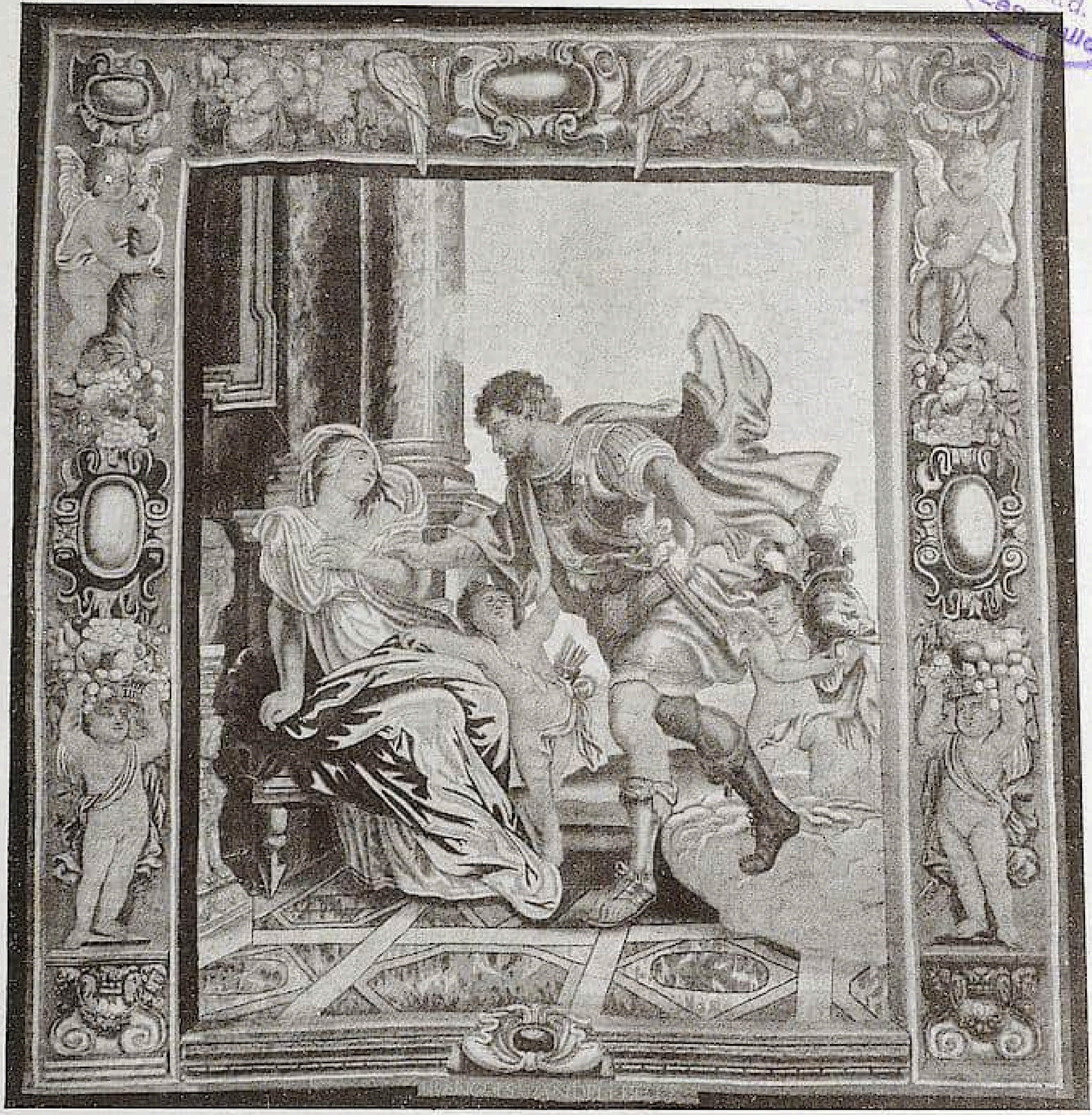
Die Sammlung Berwick und Alba verzeichnet einen aus elf Bildteppichen bestehenden Triumph der Kirche, die die Signierung F. V. H. (Franz van den Hecke) tragen.

Ferner besitzt — nach Angabe von Wauters — Graf d'Onate in Madrid 22 Teppiche, die ganz oder teilweise Frachois van den Hecke signiert sind.

Verschiedene Behänge aus dem Triumphe der Kirche, bezeichnet F. V. H. birgt die Vatikansche Sammlung. Drei Teppiche einer weiteren Wiederholung besitzt das Kunsthistorische Museum zu Genf. Die Begegnung Abrahams und Melchisedeks trägt den vollen Namen, F. VAN DEN HECKE, der Prophetenbehang mit dem brot- und weinbringenden Engel nennt, außer F. V. H. in dem schmalen Saum, der die Bilddarstellung faßt, die Teppichnummer 4.

Mit den Triumphzügen nicht zu verwechseln ist eine Alexanderfolge, die mindestens zweimal in dem van den Heckeschen Atelier gewirkt wurde. Das markanteste Stück der Folge, der auf dem Triumphwagen einziehende Herrscher tauchte einmal auf der Genter Retrospektiven Ausstellung, ein zweites Mal im Berliner Kunsthandel auf. Die Signierung besteht in beiden Fällen in den Anfangsbuchstaben des Meisters. Das Berliner Stück steht in seiner Farbenwirkung und in der Güte der Ausführung nicht unbedeutend hinter den sonstigen Erzeugnissen der Manufaktur zurück. Wir finden flaue, abgeschwächte Farben, die zum Teil auf den als Vorbild dienenden Karton zurückzuführen sind. Es fehlt die typische, etwas harte Durchbildung der Köpfe; die Kettfäden sind ziemlich stark, das Gefüge dementsprechend gröber.

Franz van den Hecke arbeitet, wie die anderen Meister seiner Zeit, nach einem rationell durchgeführten System. Besonders geübte Wirker fertigen die Köpfe der Mitteldarstellungen. Selbst bei den großen Manufakturen finden sich in der Regel kaum mehr wie fünf oder sieben Gesellen, die diese schwierige Kunst völlig beherrschen, andere wieder arbeiten die Gewänder und den Hintergrund. So kommt es bei ein und demselben Teppich nicht selten vor, daß die Köpfe der Bilddarstellung hervorragend durchgeführt sind, die Puttenfiguren der Bordüren aber kaum das Mittelmaß erreichen. Die rechte Bordüre kann in den Farben wesentlich kräftiger und in der Ausführung formvollendeter sein wie die linke und umgekehrt. Tritt jedoch der Fall ein, daß ein Teppich einer großen Manufaktur alle charakteristischen Merkmale missen läßt, die dem Unternehmen eigen sind, so liegt die Gewißheit vor, daß der betreffende Meister die Arbeit einem Kleinwirker in Auftrag gegeben hat, der die Meistermarke des Bestellers in die schmale blaue Kante setzte. Die Handlungsweise läuft den Zunftvorschriften und den kaiserlichen Erlassen völlig zuwider; man war im 17. Jahrhundert schon recht gleichgültig gegen den alten guten handwerklichen Geist geworden. Immerhin gehören solche, durch den Namen Meisters Franz gedeckte Erzeugnisse zu den Ausnahmen. Wir finden derartige Fälle auch bei anderen Manufakturen; nur wenige, wie Gerhard van der Strecken oder Peemans, halten sich völlig frei von der Unsitte.



Geschichte des Decius Mus. Allegorie.
Manufaktur des Franz van den Hecke.

Privatbesitz.

„Das Leben des Menſchen.“ Spaniſcher Staatsbeſitz.
Manufaktur des Franz van den Hecke.

Die aus dem Atelier des Franz van den Hecke stammenden Wirkteppiche sind in der Regel von guter Qualität — bei den Arbeiten mit voll ausgeschriebenem Wirkernamen trifft dies immer zu, zumeist auch bei den mit Initialbuchstaben oder Monogramm gezeichneten —, von vorzüglicher Farbenwirkung und exakter Arbeit.

Der Meister hat es nicht immer verstanden, die Rubensschen Vorbilder glücklich zu interpretieren. Die Schwierigkeiten waren um so größer, als diese Kartons Ansprüche stellten, die über das bisherige Maß weit hinausgingen, die eine Körperlichkeit verlangten, die dem Wirker ungewohnt war.

Es kommt hinzu, daß der größte Teil der Rubens-Folgen nach Patronen gearbeitet wurde, die nicht in der alten Wasserfarbentechnik, sondern in Ölfarbe ausgeführt waren. Man erkennt deutlich die Stellen, wo der Wirker nicht recht wußte, was er mit einem keck hingesetzten Fleck, der jede Klarheit der Farbe und Kontur missen ließ, anfangen sollte. Die nächste Generation hat sich bereits mit der neuen Methode abgefunden.

Zum mindesten gleichwertig dem Triumphe der Kirche ist die Folge des Decius Mus. Die Geschichte des römischen Konsuls, der sich für die bedrängte Heimat opfert, ist bekannt. Die Barockzeit begnügt sich nicht mit der schlichten Erzählung, sie erläutert und erweitert den Vorgang durch allegorische Zugaben und Darstellungen. Von besonderem Interesse ist ein Teppich, dessen Karton in der Lichtensteingalerie den Namen Ajax und Kassandra führt, der in dem Textilienbestand der schwedischen Krone als Mars und Rhea Silvia bezeichnet wird, der jedoch tatsächlich die Errettung Romas durch den götterähnlichen Decius Mus sinnbildlich wiedergibt. Die Allegorie gehört mit zu den besten Arbeiten aus dem Atelier des Meisters. Die Deciusfolge wurde von Franz van den Hecke mindestens zweimal, voraussichtlich jedoch noch öfters ausgeführt. Eine dritte Wiederholung von Jan Raes, der mit Franz van den Hecke in enger geschäftlicher Fühlung gestanden zu haben scheint, besitzt die Madrider Staatssammlung. Ein Vergleich der erwähnten Allegorie in der Raesschen und der van den Heckeschen Ausführung spricht für die letztere Manufaktur.

In wessen Auftrag Rubens die Urfolge entworfen hat, ist mit Sicherheit nicht nachzuweisen. Rooses schließt aus mehreren Briefen des Meisters an Sir Dudley Carleton, daß genuesische Edelleute, vielleicht die Pallavicini, die Besteller waren.

Es liegt die Vermutung nahe, daß die von Monsignore Barbier de Montault erwähnten Teppiche — Todesweihe und Opferschau mit der vollen Signierung FRANCHOIS . VAN . DEN . HECKE — Stücke der frühesten Folge sind.

„Das Leben des Menschen" ist eine der eigenartigsten Teppichreihen des 17. Jahrhunderts. Als Patronenmaler kommt ein Rubensschüler in Betracht, der seine Anregungen zum Teil aus den Stichen des Otto van Veen, des Großmeisters Lehrer, schöpfte. Von einem Kopieren ist in keiner Weise die Rede, die Ähnlichkeit besteht lediglich in der Verwendung des gleichen Stoffes und in gewissen Einzelheiten. Ein Vergleich zwischen dem Teppich, der die „Einsicht des Alters" darstellt und dem van Veenschen Stiche spricht beredter wie lange Ausführungen. Die Folge ist die letzte große allegorische Belehrung in Gestalt einer monumentalen Teppichreihe, die den in Gotik und Renaissance so oft und eindringlich wiedergegebenen Gedanken von dem Kampfe des Menschen mit den bösen Seelenkräften — den sieben Todsünden — und seine Erlösung durch Gnade und Tugend, endgültig abschließt. Der Triumph des Todes, der eigenartigste Teppich der Folge, fehlt in dem Madrider Textilienschatz; er ist in einer deutschen Sammlung, wohl in dem einzigen existierenden Exemplar, erhalten geblieben.

Mit dem „Leben des Menschen" verquickt ist die Folge der „Liebe des Menschen"; die mehrfach mit den gleichen Figuren der ersteren Reihe arbeitet und zweifellos denselben Maler zum Entwerfer hat. Beide Serien tragen zumeist das Wirkermonogramm des Franz van den Hecke, einzelne auch die Signatur des Jan Raes. Die gleichen Namen finden wir bei der qualitativ minderwertigeren Geschichte Simsons in der Madrider Staatssammlung.

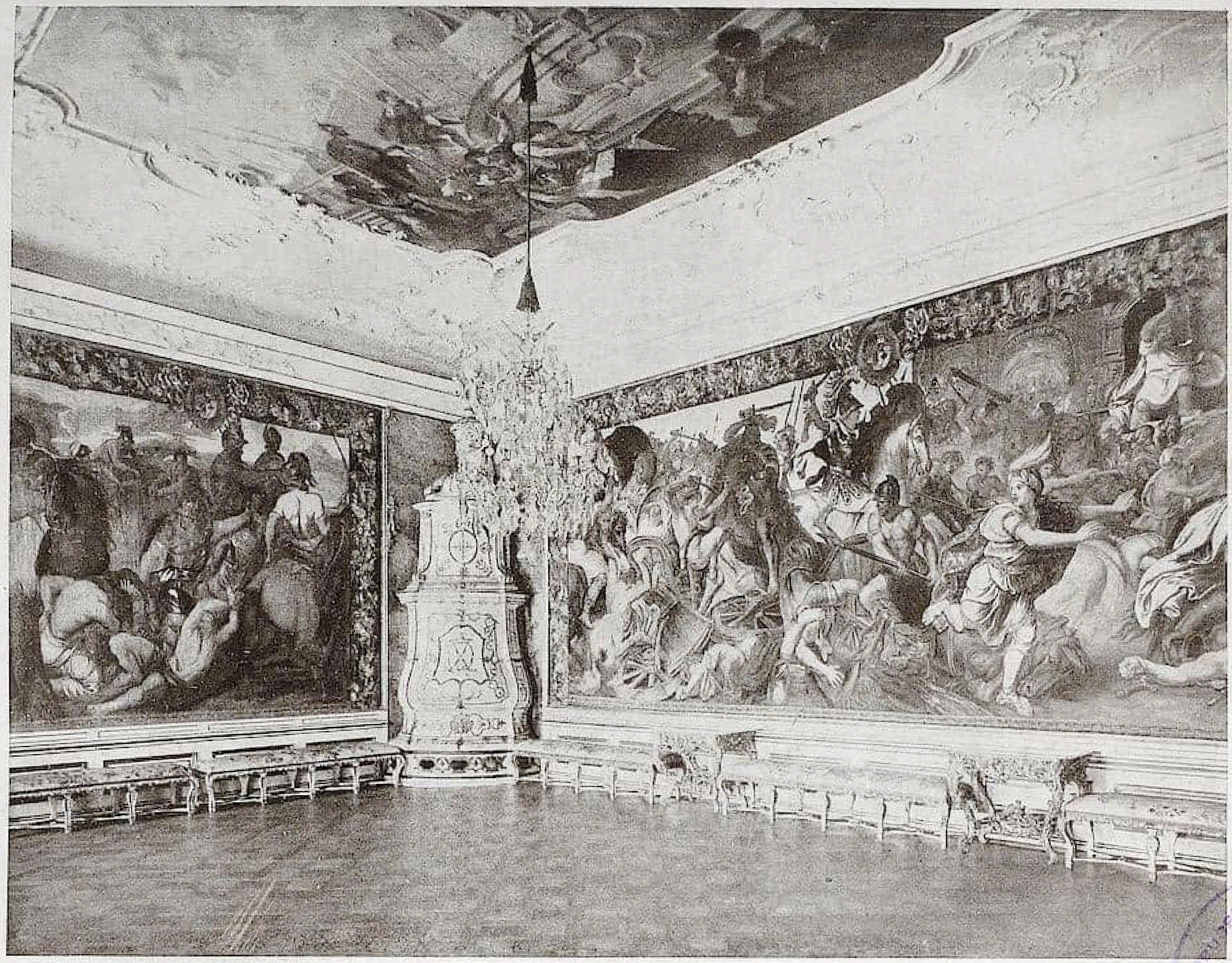
Außer den spanischen Folgen, dem Einzelteppich mit dem Triumph des Todes, einem Bruchstück in der Wiener Staatssammlung, mit der Signierung F. V. H. — ein Heros führt eine gerüstete weibliche Gestalt in ein Zelt, Pallas — Athene und Venus begleiten den Vorgang — und dem zum „Leben des Menschen" gehörigen römischen Teppich — die Laster spielen zum Tanz, der Mensch sucht zu entfliehen. Mäßigung, eine allegorische Frauengestalt mit Zügel und Peitsche, wird als Siegerin von drei Genien gekrönt —, scheinen keine weiteren Behänge vorhanden zu sein. Von den Madrider Reihen ist übrigens keine vollständig. Die beiden Folgen „Leben des Menschen" bestehen aus je sieben Teppichen; die Bordüren sind bei jeder Serie verschieden; die Darstellungen ergänzen sich zum Teil, verschiedentlich kommen Abweichungen vor. Die „Liebe des Menschen" ist gleichfalls durch zwei Exemplare vertreten, von denen das eine sieben, das andere nur drei Teppiche zählt.

Von sonstigen Reihen, die Franz van den Hecke zuzuschreiben sind, ist eine Jakobsfolge sowie die Geschichte des Paradieses, wie der zeitgenössische Ausdruck lautet, zu erwähnen. Die Historie des ersten Menschenpaares ist im 17. Jahrhundert nach den gleichen Renaissancekartons von verschiedenen Brüsseler Manufakturen gearbeitet worden. Die älteste Serie in der Münchner Staatssammlung trägt angeblich die Marke des Jan van Tiegen; sie dürfte um 1555 entstanden sein. Barockwiederholungen besitzen der Salzburger Domschatz und die Sammlung des spanischen Königshauses. Die vier Teppiche — Gott übergibt Adam die Herrschaft über die Tiere, die Erschaffung der Eva, der Sündenfall, das Leben nach der Vertreibung aus dem Paradiese — im Hause Krupp von Bohlen und Halbach schreibt Prof. E. Kumsch Franz van den Hecke zu.

Schließlich ist noch eine Elementenfolge in römischem Besitz zu erwähnen, die die Signierung F. V. D. H. (Franz van den Hecke) trägt, die nicht mit der bekannten gleichnamigen Serie aus dem Atelier seines Sohnes identisch zu sein scheint.

Die Tätigkeit der von dem Sohne Jan Franz van den Hecke geleiteten Manufaktur, steht in Hinsicht auf Zahl und Güte der erzeugten Folgen dem väterlichen Unternehmen in keiner Weise nach. Im siebenten Jahrzehnt dürfte das Atelier des Meisters als das bedeutendste Brüsseler Wirkereiunternehmen anzusprechen sein. Nicht weniger als 21 Stühle sind für Jan Franz tätig, die natürlich nicht sämtlich seinem Betriebe angehören. Auf die eigene Manufaktur entfallen acht Stühle, weitere sechs beschäftigt sein Sohn Peter, die übrigen stellen befreundete Wirker. Erasmus de Pannemaker läßt für Jan Franz van den Hecke zwei Gezeuge, Leonard Wyns, Willem de Puttere, Willem van den Sande, Jan Parmentiers und Willem Roelants, je einen Stuhl arbeiten. Ein derartiges Unternehmen überschreitet weit die Grenzen, die einst zünftige Ordnung setzte. Ob der Meister dauernd diesen Stand halten konnte, erscheint mehr wie fraglich, die Ausführung der riesigen Alexanderfolgen und anderer großer Aufträge scheint die Arbeit auf ein Jahrzehnt stark zusammengedrängt zu haben. Jan Franz van den Hecke entstammt der zweiten Ehe seines Vaters mit Johanna oder Anna d'Oudesoen. Er erhält am 24. Mai 1662 die seinem Betrieb entsprechenden Privilegien und bekleidet zugleich das Amt eines Doyens der Zunft.

Jan Franz verarbeitet mehrfach die Kartons des väterlichen Unternehmens, in erster Linie den Triumph des Abendmahls. Noch am 7. Juni 1691 schließt der Meister einen Vertrag mit dem Antwerpener Händler Louis de Lannoy, in dem er sich verpflichtet, „eene caemer tapisserye Brüssels wercke representerende de triumphe vande Heilige Kerke naer de originalen patroon van Pedro Paulo Rubens" in der Zeit von nicht mehr als sechs Monaten anzuliefern. Wenn man bedenkt, daß die Reihe in den verlangten acht Teppichen eine Oberfläche von 291½ Quadratellen — 5½ Ellen hoch, 53 Ellen lang — bedeckt, so läßt sich ohne weiteres annehmen, daß ein derartiger Auftrag nur durch Heranziehung zahlreicher befreundeter Ateliers und durch weitgehendste Arbeitsteilung zur Ausführung gebracht werden kann. Dabei handelt es sich nicht um gängige Arbeit, sondern um schwierige Personendarstellungen. Zu den Tep-



Alexanderfolge nach Le Brun. Residenzschloß zu Würzburg. Manufaktur des Jan Franz van den Hecke und Gerard Peemans,

Phot. Gundermann, Würzburg.

„Die vier Elemente." Feuer und Erde. Residenzschloß zu Würzburg.
Manufaktur des Jan Franz van den Hecke.

Phot. K. Gundermann, Würzburg.

pichen werden nur die besten Materialien verwandt. „Fyne naeyside sonder eenige knoopsyde (die zweite Seidensorte) daer inne de fynste saye (Wolle) vande levenste couleuren“ sind Vorbedingungen. Als Einheitspreis werden 13 Gulden vereinbart. Was aus der Folge wurde, ist nicht weiter bekannt; Tatsache ist jedoch, daß Jan Franz van den Hecke die Rubensschen Patronen weidlich ausgenutzt hat. Wieviel Reihen des Triumphes „vande Heilige Kercke“ aus seinem Atelier hervorgingen, ist mit Sicherheit nicht mehr festzustellen. Bei der außerordentlichen Beliebtheit, die diese Motive genossen, ist mit mindestens vier bis fünf Serien zu rechnen. Wauters erwähnt vier Teppiche, darunter auch die Darstellung mit den vier Evangelisten, mit der Signierung J. F. V. H. Zu der gleichen Serie gehört der Triumph der Kirche über die Ketzerei mit dem vollen Namen „Jan Francois van den Hecke“. Im Abbevilleler Privatbesitz befindet sich der „Triumph der Kirche über das Heidentum“, der eine noch ausführlichere Signatur besitzt: „P. P. Rubens pinxit et Jan Franciscus Van den Hecke fecit“. Zwei weitere Teppiche der Reihe „Fides catholica“ und „Ecclesiae triomphos“ mit der nur wenig abgeänderten vollen Signierung, wie bei dem Abbevilleschen Exemplar, wurden auf einer Pariser Auktion — 12./13. Mai 1902 — für insgesamt 8000 Francs dem glücklichen Bieter zugeschlagen.

Der schon erwähnte Triumph der Kirche — 11 Teppiche — in der Sammlung Berwick und Alba ist entweder kurz nach der Übernahme der väterlichen Manufaktur durch den jungen Jan Franz entstanden, oder der Meister hat willkürlich alte und neue Bestände zusammengestellt. Fünf Behänge tragen die Signierung F. V. H., bei einem fehlt die Marke, der Rest ist mit I. F. V. H. gezeichnet.

Die gleiche Sammlung besaß ein hervorragendes Exemplar der Alexandergeschichte nach den Entwürfen von Le Brun, gleichfalls aus der Manufaktur unseres Meisters. Die Folge besteht aus 12 Wirkteppichen, die reich mit Seide unter Verwendung von Metallfäden gearbeitet sind. Die Bordüre zeigt Rankenwerk und üppige Blumenbehänge; die Mitte der oberen Umrahmung schmückt das Wappen des Columbus mit dem Spruchband „A Castilla y a Leon nuebo mundo dio Colon“ und der Ordenskette des goldenen Vließes. Die Signierung begnügt sich teilweise mit dem I. F. V. D. H.; die Schlacht von Arbella bringt den vollen Namen: JOANNES . FRACISVS . VAN . DEN HECKE. Die Verstümmelungen in den Vornamen kommen häufig vor; der Basselisseprozeß behandelt die Wiedergabe der Buchstaben mit noch geringerer Genauigkeit, wie das Hautelisseverfahren, ganz abgesehen davon, daß für solche untergeordneten Arbeiten nur Lehrlinge oder Junggesellen verwandt werden. Auch die Kathedrale zu Toledo verzeichnet zwei Teppiche der berühmten Reihe.

Die Alexanderfolge kommt an Umfang dem Triumphe des Abendmahls etwa gleich. Außer Einzelstücken, die verschiedentlich auftauchten, besitzt die ehemalige erzbischöfliche Residenz zu Würzburg eine hervorragende Wiederholung von neun Teppichen, von denen jedoch nur drei die Signierung des Meisters Jan Franz tragen — I. F. V. HECKE und IAN . FRANCIS VAN DEN HECKE —, die übrigen entstammen dem Peemansschen Atelier. Bei der Art der Arbeitsteilung liegt die Vermutung nahe, daß entweder Peemans oder Jan Franz van den Hecke der Hauptunternehmer war. Die Würzburger Alexanderserie wurde übrigens nicht in Brüssel bestellt, sondern nach Art der in diesen Dingen sparsamen deutschen Fürsten durch einen Vermittler gebraucht aufgekauft. Das Greifenklauwappen ist erst nachträglich durch Meister Thomas eingefügt. Der Zustand der Folge war ein schlechter; sowohl Thomas wie sein Schüler Pirot werden mit der Neuherstellung eines Teiles der Bordüren beschäftigt.

Eine dritte Teilfolge erschien nach Wauters auf einer Ausstellung der Union centrale des Baux-Arts. Sie bestand aus drei Teppichen — Überschreitung der Granikus, Alexanders Einzug in Babylon, der Held empfängt Porus — mit den Signaturen Joannes Franciscus van den Hecke und J. F. van den Hecke.

Das Würzburger Schloß besitzt eine weitere Arbeit aus der Manufaktur des Meisters,

die vier Elemente in zwei Teppichen. Erde und Feuer werden durch zwei allegorische Gestalten — Ignis mit der Glutpfanne, Terra mit der Erdkugel — wiedergegeben, die sich harmonisch dem Bildrahmen einfügen. Ähnlich ist die Personifikation von „Aer et Aqua" durchgeführt. Die Bordüre zeigt den reichen Blumenschmuck der späten Barockzeit.

Dem allegorischen Gebiete gehören gleichfalls die vier Jahreszeiten an, die Frühling, Sommer, Herbst und Winter durch die verschiedenen Beschäftigungsarten charakterisieren. Das schönste Stück der Folge dürfte der Herbst sein, mit den üppigen, im Stile Mignards gehaltenen Gestalten und der Le Nötreschen Gartenanlage im Hintergrund. Weniger glücklich paßt sich der Schlittschuhlauf mit den zu großen, etwas langweiligen, blauweißen Eisflächen dem Wesen des Wandteppichs an. Sowohl die Elemente, wie die Jahreszeiten kommen häufiger vor. Die Wiener Staatssammlung besitzt Teilteppiche beider Serien. Im Berliner Kunsthandel tauchten 1919 zwei Behänge der Jahreszeitenreihen auf. Eine vollständige, von den erwähnten Elementen- und Jahreszeitenfolgen abweichende Serie besitzt die Münchener Staatssammlung. Der prächtige Behang mit der Schlittenfahrt und der Signierung unseres Meisters aus einer Jahreszeiten- oder Monatsserie, verkörpert „Januarius" und „Februarius". Die Frühlingsarbeiten im Schloßgarten dürften März und April gewidmet sein. Juli-August wird durch eine im Freien tafelnde Gesellschaft allegorisiert. Eine genaue Durchsicht der ausländischen Kataloge, die mir durch die schwierigen wirtschaftlichen und politischen Verhältnisse nur in beschränktem Maße möglich war, wird zweifellos zahlreiches neues Material erbringen.

Vereinzelte Teppiche mit der Signatur des Jan Franz van den Hecke, so ein Behang aus der Berwick-Albasammlung — drei Krieger und mehrere Kinder tragen Kriegstrophäen —, oder ein Teppich in dem Liller Museum — kämpfender „antikischer" Krieger — lassen sich nicht ohne weiteres bestimmten Folgen einreihen. Kumsch schreibt dem Meister ferner einen Teppich der Villa Hügel zu: Apollo belauscht die schlafende Venus. Der Karton lehnt sich an einen Stich aus der „Iconologia deorum" (1680) des Joachim Sandrart an. Ob die beiden zugehörigen Teppiche mit Puttenspielen und eine Episode aus der Geschichte des Vulkans dem gleichen Atelier zuzuschreiben sind, ist nicht ohne weiteres ersichtlich.

Zu der Apollofolge gehört ein 1906 in London versteigerter Behang aus dem Besitze des Grafen von Premio Real: Apoll werden Opfer dargebracht.

Meister Jan Franz verheiratet sich zweimal, beiden Ehen entsproßt reicher Kindersegen, die erste Vorbedingung für die Fortführung einer rationell betriebenen Manufaktur. Aus der Ehe mit Catherine Usselincx stammen die Söhne Franz und Peter.

Es sei nur kurz auf Anton van den Hecke hingewiesen, einen Bruder des Jan Franz. Er arbeitet sowohl als Maler, wie als Wirker. Sein Betrieb besitzt keinen großen Umfang, er fungiert 1669 als Doyen der Wirkerzunft und wird am 15. November des gleichen Jahres nach dem Ableben von Wilhelm Outaert und N. Kints privilegiert. Die Vergünstigung wird ihm nicht infolge der Tätigkeit seines Ateliers zuteil, sondern als Entgelt für einen größeren Betrag, den er in seiner Eigenschaft als Doyen seinen Vorgängern vorgeschossen hat, um einen Fehlbetrag zu decken. Anton van den Hecke bekleidet verschiedene städtische Ehrenämter, er stirbt 1689. Teppichfolgen, die seine Signierung tragen, sind zunächst nicht bekannt.

Die beiden Söhne des Jan Franz van den Hecke setzen die Tradition der väterlichen Manufaktur mit Erfolg fort. Beide werden mehrfach zu Doyens der Zunft gewählt, Franz in den Jahren 1697, 1707 und 1713, Peter 1703 und 1711. Der führende der beiden Brüder ist Peter, dem am 15. November 1710 die städtischen Privilegien verliehen werden. Er betreibt seine Manufaktur an der Ecke der Hohenstraße in der ehemaligen Brauerei zum Fächer gegenüber den Kapuzinern in einem Gebäude, das Jan Franz Ende 1694 erworben hatte.

Alphonse Wauters bringt, ähnlich wie bei den Leyniers und Reydams, ein Manuskript, das er dem Grafen Franz van der Straeten verdankt, in dem die von dem

Atelier ausgeführten Folgen des näheren erläutert werden. Hier wie dort haben wir es mit einer Art Geschäftsprospekt zu tun. Die Reydams-Leyniersschen Angaben sind insofern wertvoller, als sie uns den Besteller und die Jahreszahl der Ablieferung der betreffenden Serien benennen.

Die van den Heckesche Niederschrift begnügt sich mit der Angabe der vorrätigen Kartons. Zum Teil handelt es sich um Wiederholungen von Reihen, die bereits dem väterlichen Unternehmen als Vorlagen gedient haben.

Neu ist eine Geschichte der Psyche in sieben Teppichen, die in drei verschiedenen Größen geführt wird, einmal in einer Höhe von $5^{1}/_{4}$ und einer Länge von $46^{3}/_{4}\,^{1}/_{8}$ Ellen; ein zweites Mal mit einer Höhe von 5 Ellen, die dritte Variation sieht 3 Ellen als durchgängige Höhenabmessung vor. Als Patronenmaler wird der bekannte Jan van Orley genannt. Die Folge erfreut sich großer Beliebtheit, sie scheint später durch verschiedene neue Entwürfe ergänzt und fortgeführt zu sein. Die Sammlung F. F. Utheman in St. Petersburg besitzt einen prächtig erhaltenen Teppich, der die Geschichte der Psyche mit der Hochzeitsfeier abschließt. Amor mit der Fackel reicht seiner Gattin die Hand. Venus ruht auf ihrem Pfauenwagen, Jupiter thront auf den Wolken, Neptun beobachtet von dem von Seepferden gezogenen Schiff aus den reizvollen Vorgang. Der Teppich trägt in der unteren rechten Ecke der Bilddarstellung die Brüsseler Marke und die Signierung: P. VAN DEN HECKE.

Die zweite in dem Prospekt erwähnte Folge bringt uns bereits bekannte Entwürfe. Wir finden Luft und Wasser, Feuer und Erde, ferner die vier Jahreszeiten, nach je drei Monaten zusammengefaßt. Die sechs Teppiche bilden ein vollständiges Zimmer, 5 Ellen hoch, $39^{3}/_{4}\,^{1}/_{2}$ Ellen lang.

Eine dritte Reihe führt die Bezeichnung „Freuden der Welt". Sie besteht gleichfalls aus sechs Teppichen: $4^{1}/_{2}$ Ellen hoch, $38^{3}/_{4}\,^{1}/_{2}$ Ellen lang. Der Patronenmaler wird nicht genannt. Die Darstellungen sind seltsam durcheinander gewürfelt.

1. Diana kehrt von der Jagd heim	9	Ellen lang;
2. Winterfreuden	8	„ „
3. Musikalische Unterhaltung	$6^{3}/_{4}\,^{1}/_{8}$	„ „
4. Die Krönung	6	„ „
5. Die Weinernte	5	„ „
6. Der Überfluß	4	„ „

Teppiche dieser Folge sind im Gegensatz zu den Teniersdarstellungen, die Meister Peter eifrig pflegt, verhältnismäßig selten. Die „Freuden der Welt" sind augenscheinlich aus verschiedenen Serien zusammengestellt. Der Dianenteppich z. B. ist identisch mit einem Stück der bekannten Reydams-Leyniersschen Folge der Triumphe der Götter. Meister Peter hat nachweislich die von Jan van Orley und Augustin Coppens entworfene Götterfolge zum mindesten einmal ausgeführt. Schon daß Peter van den Hecke die Triumphe der Götter nicht auf seinem Prospekt angeführt, läßt darauf schließen, daß er die Genter Reihe wohl nur ausnahmsweise herstellte.

Die Teniersfolge, oder richtiger gesagt, die Bauernfeste „en petites figures peintes d'après Teniers", dürften Jan van Orley zum entwerfenden Künstler haben. Die Reihe besteht aus 9 Wirkteppichen. Das größte und schönste Stück ist die Bauernkirchweih. Die tafelnden und scharmutzierenden Männlein und Weiblein bilden einen prächtigen Gegensatz zu der ausgelassenen, lebhaft bewegten Tanzgruppe.

Der Früchtemarkt, der gleichfalls allerlei drastische Kleinschilderungen, einen Chansonverkäufer und ähnliche Gestalten bringt, steht an Größe wenig nach. Die Länge beläuft sich auf 8 Ellen. Charles Rahlenbeck gibt eine Abbildung dieses prächtigen figurenreichen Teppichs, der die Brüsseler Marke und die volle Wirkersignierung nicht auf der schmalen Außenkante, sondern in der Bilddarstellung selbst trägt. Die Marktszene und den Maientanz mit der Signierung P. VAN DEN HECKE birgt das Schloß Pau.

Die weiteren Teppiche bringen einen Tanz, eine Weinernte, eine Ernte- und eine Fischerszene, einen Hühnermarkt, eine weidende Hammelherde und schließlich ein Winterbild. Die Reihe wird in vier Höhen hergestellt, mit 4, $4^{1}/_{2}$, $4^{3}/_{4}$ und 5 Ellen. Die Gesamtlänge ist mit 52 Ellen für alle Ausführungen etwa die gleiche, die Abmessungen der Einzelstücke wechseln natürlich entsprechend dem zur Verfügung stehenden Raum. Schon die vierfache Höhe, die ein umfangreiches Lager an vorrätigen Patronen bedingt, zeigt die außerordentliche Zugkraft, die diese Folge wie überhaupt alle Teniersreihen im 18. Jahrhundert ausübte. Das pathetische Moment tritt den Bauernhochzeiten und den harmlosen ländlichen Idyllen gegenüber zurück. Der Grund liegt in den veränderten Welt- und Kunstanschauungen und in der entsprechend eingestellten Literatur. Teppiche der van den Heckeschen Teniersfolge kommen häufig vor; es führt zu weit, die einzelnen Stücke, die auf Ausstellungen und Auktionen erschienen, namentlich aufzuführen.

Trotzdem üben noch lange gewisse heroische Teppichreihen beliebter Modemaler, in erster Linie die Alexandergeschichte Le Bruns ihre alte Wirkung. Peter van den Hecke führt die Serie, die mit den Ruf des väterlichen Unternehmens begründete, nicht auf seiner Liste. Daß er trotzdem die Reihe fertigte, zeigt die mit seinem Namen P. VAN. DEN. HECKE. signierte „Schlacht von Arbella" in der Wiener Staatssammlung. Wahrscheinlich stammt die Folge aus den letzten Jahren der väterlichen Manufaktur oder aus dem eigenen, schon zu Lebzeiten des Jan Franz betriebenen Atelier. Die Sammlung der Stadt Gent besitzt gleichfalls einen Behang der berühmten Reihe mit dem Namen unseres Meisters.

Es versteht sich von selbst, daß Peter van den Hecke eine so beliebte Bildteppichfolge, wie die Geschichte des grotesken Helden von der Mancha, des tapferen Ritters Don Quijote, nicht außer acht ließ. Die Reihe besteht aus acht Behängen, die bei einer Höhe von $4^{1}/_{2}$ oder $4^{1}/_{4}$ Ellen, $51^{3}/_{4}$ Ellen der Gesamtlänge nach messen. Die Teppiche sind selten. Um die Mitte des Jahres 1877 brachte eine Pariser Auktion außer verschiedenen Stücken der bekannten „Tenture des Indes" fünf P. Van den Hecke signierte Brüsseler Teppiche, die für 12600 fr. einen Käufer fanden. Nach Wauters handelt es sich um die Folge des Don Quijote, die aus dem Besitze der Tournaiser Familie Dubus stammt. Ob die Entwürfe mit denen übereinstimmen, die Jan van Orlay und Augustin Coppens für die Reydams-Leyniers-Kompagnie entworfen haben, steht zunächst dahin. Es ist mir trotz vielfachen Suchens nicht gelungen, einen Don Quijoteteppich ausfindig zu machen, der unbedenklich dem van den Heckeschen Atelier zuzuschreiben wäre. Unsignierte Brüsseler Exemplare sind mehrfach anzutreffen. Der Umstand fällt um so mehr auf, als Peter van den Hecke zumeist in der Bildfläche, seltener in der Wirkkante zeichnet.

Die van den Heckesche Folge ist wesentlich umfangreicher wie die des Konzerns. Die letztere zählt nur sechs Stück, die bei einer Höhe von 5 Ellen eine Länge von etwa 39 Ellen aufweisen, die erstere umfaßt, wie erwähnt, deren acht. Mit den Motiven der Leyniers-Reydamsschen Reihe decken sich nur zwei Episoden: Sancho wird geprellt, Don Quijote wird zum Ritter geschlagen; die sechs übrigen Szenen sind abweichend: Abreise Sanchos nach der Insel Barataria, Einzug Sanchos, Sanchos Mahl mit Hindernissen, Ankunft der Schäfer zu Gamachios Hochzeit, die Gräfin und ihre Damen warten Don Quijote auf, der Held von der Mancha wird in den Käfig gesperrt.

Der österreichische Textilienschatz enthält eine aus sechs Teppichen bestehende Don Quijotefolge, die einem Brüsseler Atelier des 18. Jahrhunderts entstammt, jedoch keine Signierungen trägt. Die Darstellungen stimmen mit der Leyniers-Reydamsschen Serie nur in zwei Stücken überein, sie decken sich jedoch völlig mit den im van den Heckeschen Prospekte erwähnten Episoden. Wir finden den Auszug Sancho Pansas nach seiner Insel, den feierlich-komischen Einzug, Don Quijote im Käfig, das Mahl und den geprellten Sancho. Es liegt die Vermutung nahe, daß die Wiener Serie dem Atelier Meister Peters entstammt.

„Die Monate". September–Oktober. Bayrische Staatssammlung. Manufaktur des Jan Franz van den Hecke.

Phot. Riehn & Reusch, München.

[library stamp, illegible]

Gartenteppich. Bayrische Staatssammlung. Manufaktur des Jan Franz van den Hecke.

Phot. Riehn & Tietze, München.

Zum Schlusse des Prospektes teilt der Wirker mit, daß er jederzeit bereit sei, auch einzelne Teppiche der genannten Serien abzugeben, oder das eine und andere Stück nach Wunsch in den Abmessungen vergrößert oder verkleinert herstellen zu lassen.

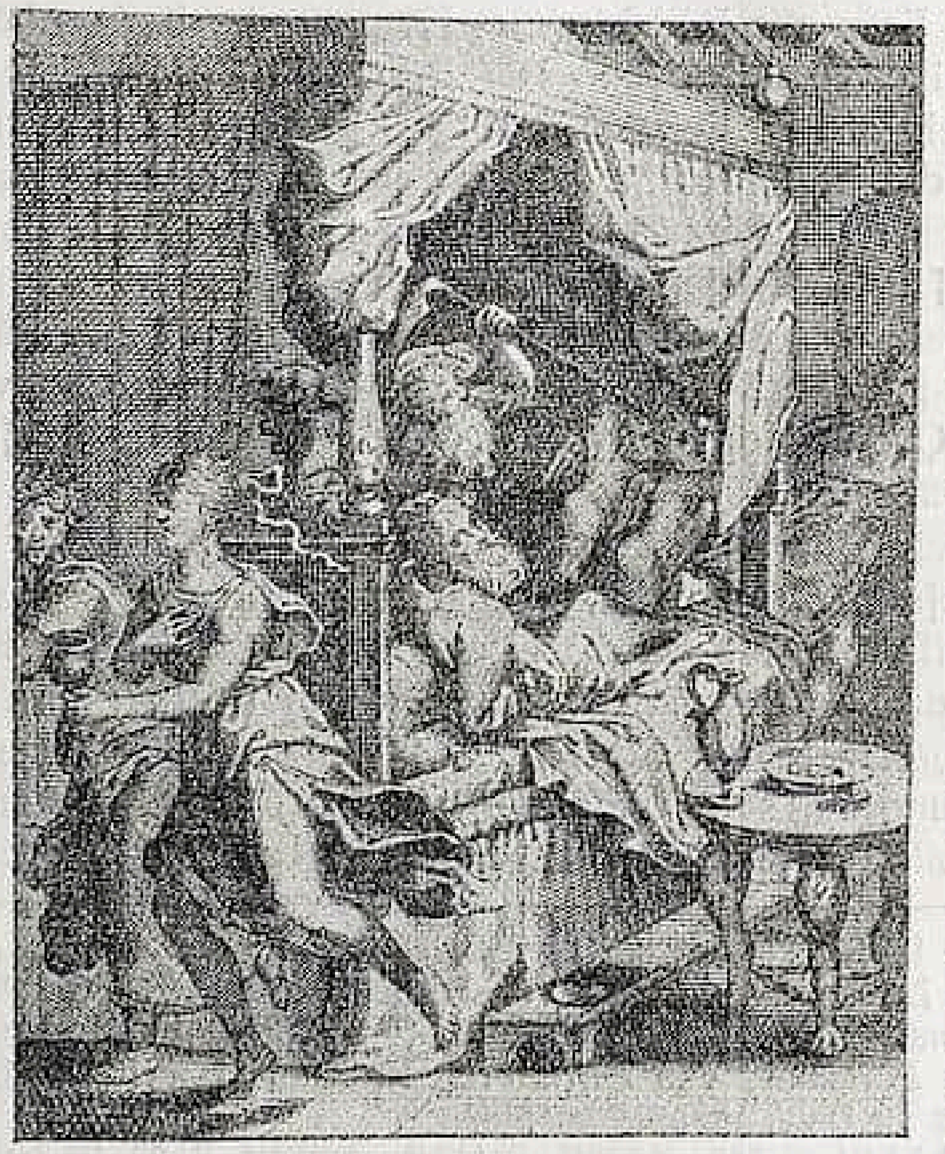
Die Sammlung der Stadt Gent besitzt verschiedene Bildteppiche aus der Manufaktur des Peter van den Hecke. Der Spätzeit des Ateliers gehört ein Behang an, der das Innere eines fürstlichen Frauengemaches zeigt. Die Damen sind eifrig mit Spinnen, Spulen und dem Verarbeiten eingefärbter köstlicher Wollen beschäftigt. Es ist schwer zu sagen, zu welcher Folge dieses vereinzelte Stück gehört. Der Katalog der Brüsseler retrospektiven Kunstgewerbe-Ausstellung 1880 führt den Teppich unter der Bezeichnung „Die Frauen des Darius". Möglicherweise handelt es sich um eine sinnbildliche Darstellung, die mit dem zweiten Stück, das gleichfalls der Stadt Gent eignet, und den Genius der Wissenschaft, umgeben von gelehrten Männern wiedergibt, zu der gleichen Serie gehört. Sollten nicht Wandteppiche aus den „Freuden der Welt" in Frage kommen? Der unter dem Titel „Der Friede" in dem Kataloge der Ausstellung erwähnte Behang bildet die Fortsetzung; möglicherweise ist die Darstellung mit dem „Überfluß" identisch. Ein weiblicher Genius thront in den Wolken, in den Händen den Ölzweig. Der Reichtum läßt aus dem Füllhorn Gold und Geschmeide herniederströmen. Zerbrochenes Kriegsgerät deckt den Boden. Allegorische Gestalten und Amoretten verherrlichen Kunst, Wissenschaft und Handel. Vielleicht mit noch mehr Recht lassen sich die beiden ersten Teppiche mit der Signierung Meister Peters der Folge der „Berühmten Frauen" einreihen. Es würde sich dann um Penelope und Sappho handeln. Daß das Programm die Serie nicht aufzählt, dürfte seinen Grund darin haben, daß die Reihe erst nach der Abfassung aufgenommen wurde.

Dem gleichen Atelier gehört eine Wirkerei aus der Geschichte Roms an: Clölia und ihre Gefährtinnen auf der Flucht.

Einen vereinzelten Teppich — eine junge Dame übt in einem Park Toilettenkünste — mit der Signierung P. V. D. H. besitzt die Stadt Paris. Wahrscheinlich kommt van Schoor als Patronenmaler in Frage.

Peter van den Hecke stirbt 1752 und wird am 19. Februar in der Kirche Notre Dame de la Chapelle beigesetzt. Seinen beiden Ehen entsprossen nur Töchter. Die Manufaktur erlischt, die Warenbestände und Kartons werden versteigert. Unter den Patronen findet sich u. a. eine Geschichte der Psyche von Jan van Orley und eine Reihe „Die Berühmten Frauen" nach den Entwürfen von De Haese. Die bekannte Historie Cupidos und Psyches war kurz zuvor für eine für Maria Theresia bestimmte Folge benutzt worden, die wahrscheinlich nicht zur Ablieferung kam. Das Inventar des österreichischen Textilienschatzes erwähnt keine derartige Reihe mit der Signierung des Peter van den Hecke.

An vorrätigen Wandteppichen weist der Nachlaß des Meisters außer einer Geschichte des Don Quijote, die Folge der Berühmten Frauen, die wohl nur dieses eine Mal gefertigt wurde, und einen Jahreszeitenteppich auf.



Otto van Veen. Stich aus den Emblemata Horatiana 1684. „Niet sneller dan de Tyd."

Ein Mystiker-Kruzifixus in Breslau

Mit drei Abbildungen auf zwei Tafeln

Von ERICH WIESE

Der deutsche Südosten ist, in der Annahme vielleicht, daß „Kolonialgebiete" unergiebig seien, von der Kunstgeschichte bisher arg vernachlässigt worden. Das gilt im besonderen von der Malerei und der Plastik[1]. Welche Schätze der Art für die Wissenschaft dort noch zu heben sind, soll hier nur kurz an einem Beispiel gegezeigt werden[2].

Der nebenstehend abgebildete Kruzifixus befindet sich im Breslauer Diözesanmuseum und ist im vorigen Jahre durch Herrn Archivdirektor Prof. Nowack aus dem Dunkel der Magazine ins Licht der Öffentlichkeit gestellt worden, ohne freilich bislang die wissenschaftliche Beachtung gefunden zu haben, die er verdient. Er wurde laut Eintragung des verstorbenen Prof. Jungnitz ins Journal des Museums (Nr. 1355) 1908 aus der Corpus-Christi-Kirche zu Breslau ins Museum verbracht[3]. Auf dem Boden des nördlichen Seitenschiffes der genannten Kirche sah ihn noch Knoblich, und bemerkt dazu in seiner „Geschichte der St. Corporis-Christi-Pfarrei (Breslau 1862) Seite 131, Anm.: ... ein Christuskörper ... von ganz ausgezeichneter Arbeit, aber fast erschreckendem Naturalismus, wie Luchs bemerkt. Die Krone ist von natürlichem Kreuzdorn geflochten, Klumpen geronnenen Blutes hängen an den fünf Hauptwunden, der Mann der Schmerzen ist, wie ein Wurm gekrümmt, ganz zusammengebrochen und der Leib von Hunger und Todesqual eingefallen".

Der Körper hat eine Höhe von ca. 1,55 m und eine Armspannung von ca. 1,25 m. Die Bemalung ist, wenn auch stark verschmutzt, doch deutlich die ursprüngliche. Ein grünlich-graues Weiß bildet den Hauptton. Das Lendentuch war vermutlich weiß mit goldenem Saum und blauem Umschlag, das Gesicht leicht rot, der Bart dunkler. Das Material ist weiches Holz, die Rückseite des Körpers, der stark gehöhlt ist, ziemlich flach mit gekreidetem Leinen (?) überklebt. Die Erhaltung des Stückes ist im ganzen eine vorzügliche. Es fehlen nur Teile der Finger sowie eine Haarsträhne an der linken Kopfseite, die ungeschickt ergänzt ist. Die Dornenkrone ist möglicherweise spätere Zutat, obwohl sie dem Geist des Werkes durchaus eingeordnet ist. Das Kreuz ist ergänzt, aber unzweifelhaft falsch. Dieser Gekreuzigte hing an einem Astkreuz, dem Baum des Lebens, dem Symbol des überwundenen Todes, wie es u. a. das Kölner und Andernacher Stück zeigen (s. u.). Die Abbildungen erübrigen eine weitere Beschreibung. Was sie von der Qualität des Stückes auszusagen vermögen, steigert sich vor dem Original zur Vollkommenheit.

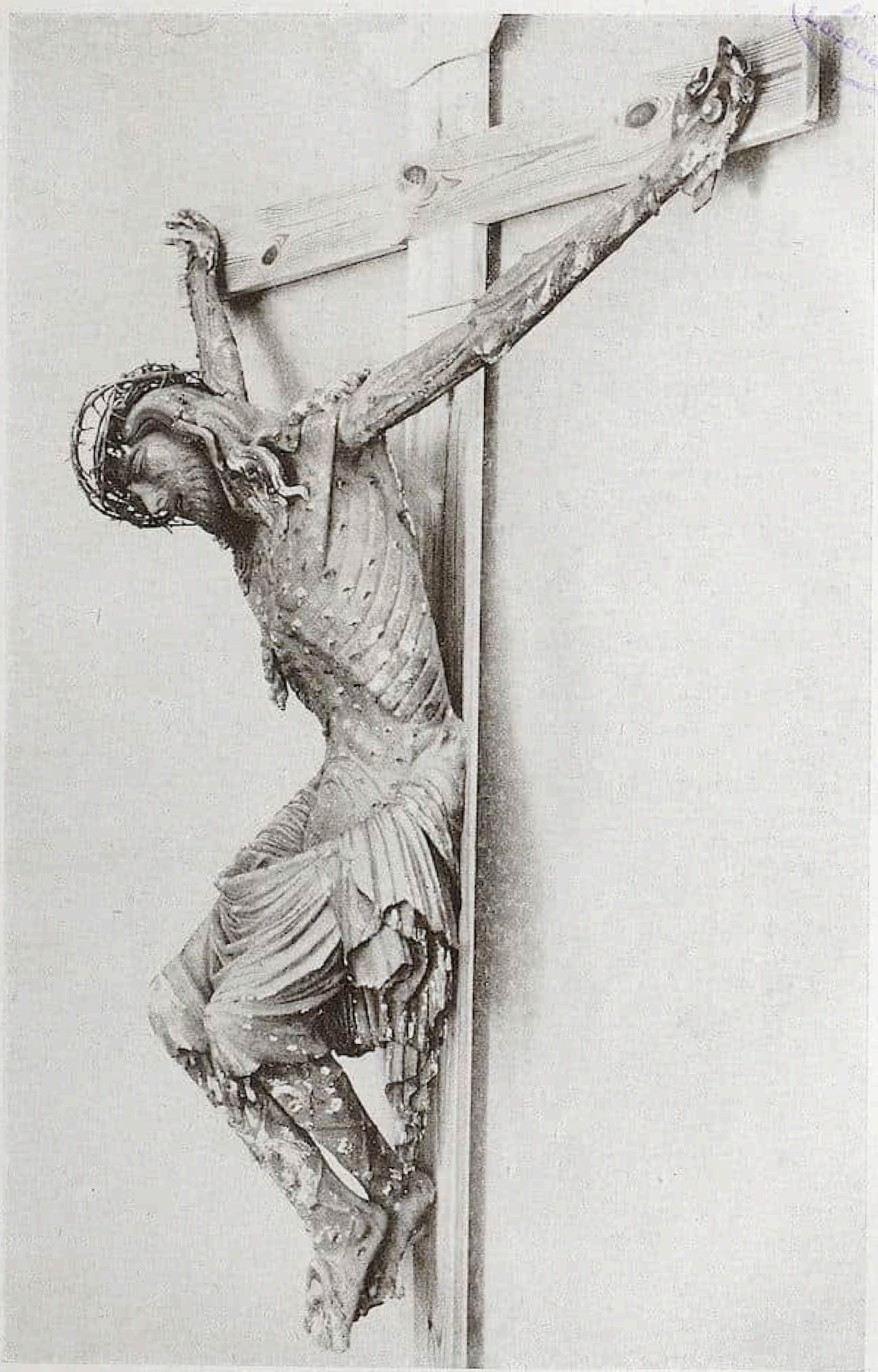
Der erste Blick lehrt, in welchen Ideenkreis dieser Kruzifixus gehört. Er schließt sich eng an die besonders von Witte behandelten Kreuze im deutschen Westen an[4], die zweifelsohne mit Recht als eine Übersetzung aus Stellen der deutschen Mystiker in die Formensprache der Plastik angesehen und damit letzten Endes auf die Idee „Franziskus" zurückgeführt werden. Witte datiert die von ihm behandelten Stücke nicht ohne gute Begründung durchweg in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts. Der Breslauer Kruzifixus scheint mir wesentlich später entstanden zu sein, im beginnenden 15. Jahr-

[1] Das Inventar von Lutsch versagt auf diesen Gebieten.

[2] Eine ausführliche Arbeit des Verfassers über die Breslauer gotische Plastik bis ca. 1450 wird demnächst in den Monatsheften für Kunstwissenschaft veröffentlicht werden.

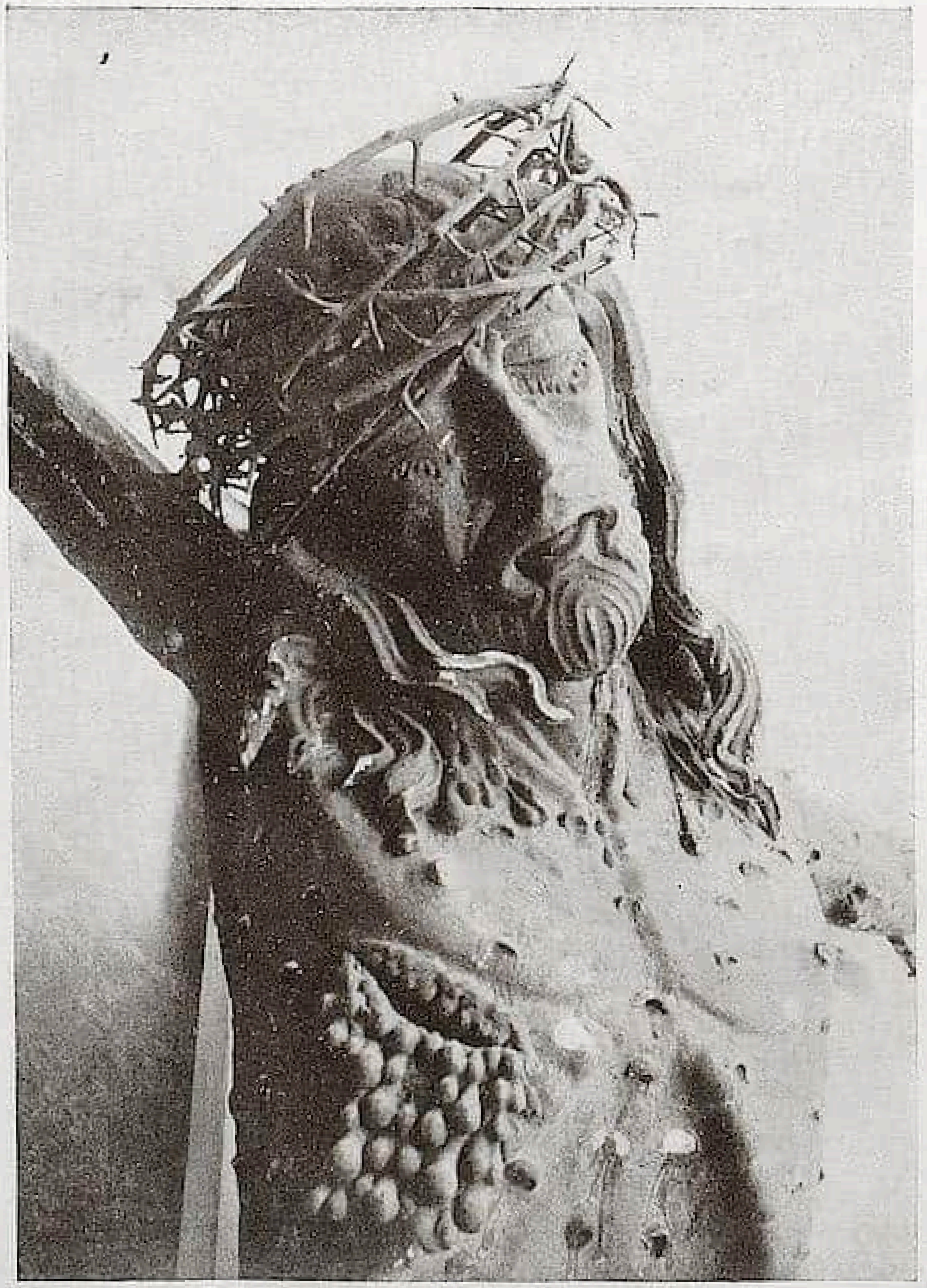
[3] Nach freundlicher Mitteilung von Herrn Prof. Nowack, dem ich auch für die Erlaubnis zur Aufnahme des Werkes zu Dank verpflichtet bin.

[4] Ztschr. f. chr. Kunst XXIV, S. 357; XXXIII, S. 117 ff.; XXXIV, S. 24, 25 (mit Abbildungen). Dieser Christustyp ist es m. E. auch, der hinter den Formrätseln manches Grünewaldschen Werkes steht. Über diese Frage werde ich andern Ortes ausführlich handeln.



Breslau, Diözesan-Museum. Aus der Corpus-Christi-Kirche.

Aufnahme Wiese.



Breslau, Diözesan-Museum. Aus der Corpus-Christi-Kirche.

Aufnahme Wiese.

hundert. Dafür spricht nicht nur die untersetzte Proportion. Jede einzelne Form zeigt die charakteristische Tendenz der ersten „Renaissance" um 1400, die des Herausmodelliert- statt Hineingegraben-Werdens. Die Blutstraube, die aus der Seitenwunde wuchert, die vollen Tropfen der Tränen und des Blutes an Augen, Stirn, Hals, Händen und Knien illustrieren das deutlich; nicht minder die zahlreich den Körper bedeckenden Beulen und Geißelhiebe, die aus dicker Kreideschicht plastisch herausgebildet sind. Schnüre sind unterlegt und übertüncht worden, um in gleichem Sinne die schwellenden Adern an Armen und Beinen in Erscheinung zu bringen. Der Leib, obgleich eingefallen, ist doch in klassischer Bedeutung schön gewölbt und wird von einer ungemein kühn und fein modellierten Faltenschüssel von überraschender Ausladung und Tiefe umfangen.

Bei aller Intensität der Versenkung in den körperlichen Zustand des „Mannes der Schmerzen" atmet doch jegliche Form, auch das Gesicht, eine gewisse Milde der Empfindung, die beispielsweise das Kreuz in Andernach, das dem unseren in der Gesamterscheinung am nächsten steht, nicht hat. Das gleiche Ethos dagegegen spricht aus den Werken eines Künstlers, den ich den Meister der Dumlose-Kapelle nannte, nach einer Kreuzigungsgruppe in der sogenannten Dumlose-Kapelle von St. Elisabeth zu Breslau[1]. Der Kruzifixus dieser Gruppe kann einen glauben machen, daß unser Schmerzens-Kruzifixus vom gleichen Meister, aber für einen anderen Zweck geschaffen worden sei.

Da die Corpus-Christi-Kirche eine Johanniterkirche war und die Ordensmitglieder auch in ihrer Breslauer Kommende sich in einem Hospital, eben dem zum heiligen Leichnam, vorwiegend der Krankenpflege widmeten, liegt der Gedanke nahe, daß das Kreuz als Trostkreuz der Siechen gefertigt wurde. So verlockend es ist, das Werk in die Jahre der Hungersnot und Pest, um 1318, zu setzen, in welcher Zeit der Friedhof auf dem Gebiet der heutigen Kirche nebst einer Kapelle gegründet wurde, so wenig sprechen die angeführten stilistischen Merkmale dafür.

Breslau besitzt (auf der Nordempore von St. Barbara) noch einen Kruzifixus gleicher Art, dem Maria und Johannes beigesellt sind. Er ist offenbar am Ende des 14. Jahrhunderts entstanden und neigt im Ausdrucksinhalt mehr den angeführten westlichen Kreuzen zu. Nichtsdestoweniger stützen diese Breslauer Kreuze die Vermutung Wittes, daß die Gattung als Ursprungsland „slawisch beeinflußte Länder" haben könnte. Von Bedeutung für diese Frage ist das Vorhandensein eines ganz ähnlichen Kreuzes im ungarischen Komitat Zips (abgebildet im Inventarwerk dieses Komitats, Budapest 1906). Das Andernacher Kruzifix heißt noch heute das Ungarnkreuz und ist nach der Legende von ungarischen Geißelbrüdern in Andernach zurückgelassen worden[2]. Und: für den Dumlose-Meister habe ich starke Beziehungen zu Südböhmen nachweisen können.

[1] S. Anm. 2, Seite 32.
[2] Witte, a. a. O. XXXIV.

Altjapanische Holzfiguren in Taimadera

Mit zwei Tafeln — *Von KARL WITH*

Das Kloster Taima — in der weiteren Umgebung von Nara in Mitteljapan — bewahrt in seinem jetzt recht verfallenen Kondo eine Reihe von Holzfiguren, die bisher kaum beachtet worden sind. Die bemerkenswertesten sind zwei etwas überlebensgroße Figuren eines Jizo und einer Kwannon. In diesen Figuren scheint die alte Tradition der Narazeit (8. Jahrhundert) mit ihren vollen und großen Formen noch nachzuklingen; aber reduziert vom Lack auf Holz; und abgewandelt im Sinne einer späteren Zeit, in der bereits merklich japanisches Empfinden sich gegenüber dem chinesischen Vorbild verselbständigt hat. So sind im Verhältnis zum Stil des 8. Jahrhunderts die Formen — man möchte sagen — gesättigter, voll Weichheit und idealisierter Handgreiflichkeit; ja der Nimbus und der ganze kompositionelle Aufbau gerade des Oberteils der Kwannon verrät eine dekorative Geschmacklichkeit; der Gesichtsausdruck zeigt in all seiner mystischen Beruhigung eine menschliche Würde und beinahe behäbige Diesseitigkeit voll weiblicher Fülle der Empfindung. Jene spätere gefühlsmäßige und ungrüblerische Gläubigkeit, die den alten übersinnlichen und strengen Begriff der Heilserlösung zu einem Inbegriff von Freude und Lebensfülle umdeutet, kündigt sich hier an. Es ist jene Einstellung von Mystik und Sinnlichkeit, von Personalismus und Göttlichkeitsidee, die in Indien im Tantrismus und Çaktidienst ihre konsequenteste Auswirkung erhielt, in China zum Kwanyinkult wird und in Japan zu jener volkstümlich mystischen Vereinigungs- und Heilsgläubigkeit der späteren Sekten. Die Kwannonskulptur, die noch Reste alter Bemalung zeigt, dürfte etwa ins 11. Jahrhundert zu setzen sein.

Runder und voller und überlegener als die Kwannon ist der Bodhisattva Jizo (Ti Tsang). Eine vor allem seit dem 9. Jahrhundert in Japan sehr beliebte und volkstümliche Gottheit, der Nothelfer der verdammten Seelen, der Freund der schwangeren Frauen und der Beschützer der Kinder; eine hilfsbereite und gütige Gottheit, der den ewig wandernden Menschen Beistand und Geleiter ist. Man findet ihn in späteren Zeiten hauptsächlich auf den Friedhöfen dargestellt. Als so nahe den Menschen, wird er selbst auch sehr vermenschlicht aufgefaßt und entsprechend dargestellt; entweder als Bodhisattva oder — wie im vorliegenden Fall — als Mönch bzw. als Priester. So ist er bekleidet mit der Mönchskutte, der Kopf ist geschoren, doch nicht wie bei den Buddhadarstellungen mit kleinen hügelartigen oder spiralförmigen Haarenden, sondern kahl; wie ein Buddha aber hat auch er das Weisheitszeichen an der Stirn und die lang ausgereckten Ohrläppchen sowie die klargezogenen Halsfalten. Die Augen sind leicht geöffnet und die Pupillen hineingemalt, also nicht mehr blicklos wie vor der Tempyozeit. Die Lippen sind kräftig geschwungen und voll, ein Erbe der Jogwankunst; die breiten und festen Nasenflügel geben den frei aufschwingenden Kurven der Nase und der Augenbrauen einen sicheren Halt. Menschliches erscheint hier in höherer, kräftiger und geläuterter Form als Kraft, Güte und Heiterkeit; wie denn überhaupt diese Grundzüge im Ostasiatischen immer dort erscheinen, wo das Abendland Glück und Liebe zu setzen gewohnt ist.

Japan, Taimadera: Kwannon, Oberteil. Holz bemalt.

Aufnahme With.

Museum Folkwang, Hagen i. W. Exoten und Expressionisten.

Der Büchersammler

Unter der Leitung von Professor Dr. G. Minde-Pouet
Leipzig, Deutsche Bücherei

Neue kostbare Bücher

Die Faksimile-Wiedergabe des Codex Aureus der Bayerischen Staatsbibliothek in München ist erschienen! Eine neue Tat des Verlages Hugo Schmidt in München und des Direktors der Handschriftenabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek Dr. Georg Leidinger, die uns vor einem Jahre das Prachtwerk der „Meisterwerke der Buchmalerei“ beschert haben. Die ersten vier Tafeln dieses Werkes waren dem Codex Aureus entnommen und hatten den kühnen Wunsch erweckt, diesen Pergamentband in Großfolio, ein Wunderwerk von Buchmalerei, vollständig in der Größe und in den Farben des Originals wiedergegeben zu sehen. Eine der schwierigsten und kostspieligsten Aufgaben war damit der deutschen Reproduktionskunst gestellt, ist aber in vollendeter Weise gelöst worden, und die Wissenschaft, der Sammler und der Kunstliebhaber können nun dieses vielleicht schönste Werk mittelalterlicher Buchmalerei mühelos genießen und durchforschen. Wie dieser auf Veranlassung Karls des Kahlen 870 vollständig in Gold auf elfenbeinfarbigem Pergament geschriebene, mit einer unerschöpflichen Fülle von Ornamenten und Zierat geschmückte Text der vier Evangelien bis in die feinsten Einzelheiten reproduziert ist, das stellt, besonders in der Jetztzeit, eine Höchstleistung der Technik, vor allem des Farbendruckes, dar und muß uns mit Stolz über eine solche Leistung deutscher Buchkunst, aber auch mit Dank für die erfüllen, die sie vollbracht haben. Das gesamte Werk wird 253 farbige Tafeln im Format von 51 × 39 cm mit einer Bildgröße von etwa 40 × 30 cm und einen Textband umfassen, in dem Leidinger die Geschichte der Handschrift darstellt und ihre kunstgeschichtliche Bedeutung würdigt. Der erste Band liegt nun vor und bringt die ersten 50 Tafeln, von den graphischen Kunstanstalten F. Bruckmann in Gold und Farben meisterhaft auf Kunstdruckkarton der Papierfabrik Carl Scheufelen gedruckt und in einen von O. Horn in Leipzig gezeichneten roten Leinenband von der Großbuchbinderei Julius Hager in Leipzig gebunden (5400 M.). Er enthält die Vorsatzseite mit dem Bilde des Abtes Ramwold, die acht herrlichen Zierseiten mit der Präfatio und dem Prologus des Hieronymus und seiner Widmung an den Papst Damasus, die berühmten Blätter mit dem Bilde Karls des Kahlen, der Anbetung des Lammes und des Christus mit den Propheten und Evangelisten, die zwölf Kanones-Tafeln, die sechs Seiten mit dem Argumentum und Breviarium, das Bild des Evangelisten Matthäus, die beiden Zierseiten mit dem Titel und den Anfangsworten und endlich 17 Tafeln mit dem Text seines Evangeliums bis ins 12. Kapitel hineinreichend. Das Ganze eine blendende Pracht, eine neue ruhmvolle Verkündigung dessen, was deutsches Können in Vergangenheit und Gegenwart zu vollbringen vermocht hat.

Auch der Verlag Erich Steinthal in Charlottenburg, der 1918 Hauptmanns „Weber“ mit den Radierungen von Käthe Kollwitz herausgebracht hat, legt uns eine neue hervorragende Leistung vor: Richard Dehmels Gedichtbuch „Aber die Liebe“ mit 32 Originalradierungen von Willy Jaeckel, unter Leitung von E. W. Tieffenbach in Tiemann-Antiqua von Otto v. Holten gedruckt, in eine auf Bünde gesetzte Kartonnage gelegt. Die Auflage umfaßt 340 Stück, zum Teil auf Japan-Pergament mit den signierten Radierungen in zwei Zuständen oder einem Zustande vor der Schrift, zum Teil auf starkem handgeschöpften Bütten, und 30 Exemplare mit den eingedruckten

Namen der Besteller (700—2050 M.). Wer Dehmel ganz kennt, wird diese beiden Folgen Gedichte besonders lieben, weil sie nachdrücklicher als die anderen Sammlungen sein innerstes Wesen offenbaren: den starken Drang zur Selbstbeobachtung, das Freigeben aller Triebe und die bewundernswerte Sicherheit in der Bändigung dieser Triebe, dazu die gerade hier mächtig wirkende Emporhebung der Sprache des täglichen Lebens ins Ursprüngliche. Der Neudruck erfolgte nach der bei S. Fischer erschienenen Ausgabe, aber in etwas veränderter Anordnung, außerdem unter Fortlassung von neun Gedichten, was ich bedauere, und unter Einfügung von 25 Gedichten aus der 1. Auflage und aus anderen Sammlungen („Erlösungen", „Weib und Welt"), was ich für einen sehr glücklichen Gedanken halte, weil diese eingefügten Gedichte durch die enge Verbindung mit den anderen besonders eindringlich erkennen lassen, wie Dehmel seine oft gefährlichen Triebe erhorchte und doch zügelte, welch' ein Lebenswille und welch' ein Veredelungsstreben zugleich in ihm war, und wie er so ein wahrhaft freier Mensch wurde. Die Ausgabe hat also auch literarhistorischen Wert. Der Bücherfreund und der Verehrer des Dichters, der über die nötigen Gelder verfügt, darf sie sich nicht entgehen lassen. Dieser Quartband mit seinem herrlichen kraftvollen Druck, dem vorzüglichen Satz und den in der Mehrzahl ganzseitigen Radierungen Jaeckels, die das mächtige Erleben dieser Dichtungen höchst eindrucksvoll gestalten — Jaeckel radierte auch den Titel und ein sehr gutes Porträt Dehmels —, wirkt monumental; zur Erzielung einheitlicher Wirkung des Druckes wurden sehr weise die von dem Dichter in anderen Ausgaben angeordneten Sperrungen im Texte vermieden. Der Eindruck, den dieses echte Menschenbuch ausübt, ist bei mir durch diese wahrhaft künstlerische Darreichnung wesentlich gesteigert worden; ich möchte auch die anderen Gedichtbücher Dehmels nur noch in dieser Gestalt lesen. Dehmel braucht solche Monumentalität.

Der Hesperos-Verlag (Joseph Schweyer) in Grünwald-München hat die Reihe seiner Hesperos-Drucke, von denen hier früher Hölderlins „Hyperion" und Kleists „Amphitryon" angezeigt wurden, wesentlich vermehrt und weiter eine gediegene Auswahl getroffen: E. T. A. Hoffmanns Erzählung aus der zweiten Reihe der Nachtstücke „Das öde Haus" mit elf Originalradierungen von Carl Rabus, Einbandzeichnung und Buchausstattung von Emil Preetorius (500 Exemplare), Goethes „Elegien und Epigramme aus Italien" mit Titelradierung und sechs Originalradierungen von Rolf Schott (450 Exemplare), A. W. Schlegels „Ion" mit Titelzeichnung und 21 Originallithographien von Erich Metzoldt (500 Exemplare), Wielands „Oberon" mit 18 Originalradierungen und Einbandvignette von Carl Rabus (350 Exemplare), Wielands „Gandalin" mit radiertem Titel und fünf Originalradierungen von Rolf Schott (400 Exemplare), Schillers „Verbrecher aus verlorener Ehre" mit zehn Federzeichnungen und einer Apotheose nach einer Radierung von Otto Ackermann-Paseg (200 Exemplare), Hauffs „Bettlerin vom Pont des Arts" mit radiertem Titel und zehn Originalradierungen von Carl Rabus (200 Exemplare), daneben noch eine zweite Ausgabe mit zehn Originalradierungen, die im Motiv gleich sind, aber anders in der Auffassung (Privatdruck in nur drei Exemplaren) und Mörikes kleine phantastische Erzählung „Der Schatz" mit acht Federzeichnungen und Einbandzeichnung von Albert Varadi. Den Druck besorgte mit Ausnahme des „Ion", den L. Schnitzler & Co. in München druckten, die Offizin der Mandruck G. mit b. H. in München, die Texte sahen Dr. Joh. Reiher, Anton Putz zu Adlersthurn und Curt Moreck durch. Die Drucke sind in verschiedenen Ausgaben je nach dem verwendeten Papier (schweres weißes, italienisches, imitiertes Bütten), Einband (Ganz- und Halbpergament, Ganz- und Halbelederband) und Signierung hergestellt, immer im Format und in der Ausstattung mit Verständnis dem Geist des Buches angepaßt. Die Hesperos-Drucke halten sich klug von jedem übertriebenen Luxus fern und wollen solide, geschmackvolle Gebrauchsbücher sein, die zu schaffen in der Tat die wesentlichste Aufgabe unserer Buchkunst sein muß. Einen Verstoß gegen die Buchästhetik bedeuten allerdings die eingeklebten oder auf Fälze gelegten Radierungen, was selbst Preetorius in dem von ihm ausgestatteten Druck zugelassen hat; das muß in Zukunft vermieden werden. Der Herausgeber des „Ion" überzeugt mich nicht, daß die Lithographien von Metzoldt sich mit Ruhe und Größe, ohne die antike Schönheit zu vergessen, ganz auf den Boden der Gegenwart stellen; dieser Versuch ist ihm, meiner Ansicht nach, ebenso wenig geglückt, wie Schlegel, den antiken Stoff des Euripides der modernen Empfindung zu nähern. Als beste Leistungen erscheinen mir die von Rabus illustrierten Bücher, dem die Vereinigung von Wirklichkeit und Romantik packende Darstellungen eingegeben hat: der „Oberon", bei dem auch die romanische Antiqua gut gewählt ist, die „Bettlerin" in der prachtvollen alten Schwabacher, „Das öde Haus" und ferner „Goethes Elegien". 100 Exemplare der Drucke des „Öden Hauses"

haben einen Ganzpergamentband mit sehr wirkungsvoller Einbandzeichnung von Preetorius erhalten, 50 Exemplare der „Bettlerin" neben den vorzüglichen Kalbslederhandbänden Ganzpergamentbände mit aufgedruckter farbiger Radierung (A. Köllner in Leipzig). Ein reizendes Geschenkbändchen ist Mörikes „Schatz" in Rotleder gebunden.

Da die „Luxusdrucke" — der Name ist nicht umzubringen — noch immer reißend Absatz finden, kommen zu den bewährten Verlegern ständig neue. Mit großem Zutrauen dürfen wir die Leistungen von Richard Weißbach in Heidelberg verfolgen, den „dieselbe freudige Leidenschaft", wie einst 1914 bei der Gründung seiner Monatsschrift „Die Argonauten", trieb, „in weiterer Fahrt die Anker zu lichten", und der nun „unterm Schutz der alten Gottheiten" „Die Drucke des Argonautenkreises" herausgibt. Es liegen vor: Jean Paul, „Die wunderbare Gesellschaft in der Neujahrsnacht" mit 38 Lithographien von Walter Becker (Oktavformat in 3 Ausgaben, 150—275 M.), Ernst Blaß, „Über den Stil Stefan Georges" (Oktavformat in 3 Ausgaben, 75—200 M.), Wieland, „Auszug aus Lucians Nachrichten vom Tode des Peregrinus" mit 10 Lithographien von Rudolf Schlichter (Quartformat in 3 Ausgaben, 150—350 M.), Gogol, „Der Unhold" mit 74 Lithographien von Walter Becker, ins Deutsche übertragen von Kurt Wildhagen (Folioformat in 3 Ausgaben, 325—600 M.). Außerdem gab der Verlag außerhalb dieser Reihe heraus für die Freunde des Argonautenkreises Jean Pauls „Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei" mit 16 Lithographien von Walter Becker (Quartformat in 2 Ausgaben) und Heine, „Die Bäder in Lucca" mit 7 Radierungen von Martin E. Philipp (Quartformat in 3 Ausgaben, 175—500 M.). Den Text druckte W. Drugulin in Leipzig, die Lithographien Friedrich Hornung in Heidelberg, die Radierungen O. Felsing in Leipzig; die Handeinbände (Ganzpergament, Halbpergament, Buntpapier oder weißes Bütten) arbeitete Otto Heinisch in Heidelberg und für das Heine-Buch Karl Eichhorn in Heidelberg; das Papier ist durchweg handgeschöpftes Büttenpapier von J. W. Zanders; die Schrift alte Antiqua verschiedener Grade. In Walter Becker hat der Verlag eine starke Kraft mit eigener Art gewonnen, der das Skizzenhafte, Groteske, Formlose und Moderne Jean Pauls und das Gemisch von Realität und Phantastik bei Gogol ausgezeichnet illustriert hat, karikaturenhaft verzerrend, leicht übertreibend, das Dämonische Gogols noch besser als die Nebelwelt Jean Pauls. Er zeichnet vorzüglich verzierte Initialen. Aber das Problem der völligen Harmonie zwischen Type, Satz und Bild ist nicht überall gelöst. In der „Wunderbaren Gesellschaft" ist jede Illustration genau dort in den Text eingestellt, wohin sie gehört, ebenso im „Unhold", und dadurch sind nun die Illustrationen regellos über die Seiten zerstreut. Da sie außerdem den Satzspiegel in der Breite nicht ausfüllen, wird der Eindruck des Typographischen geschädigt. Oder wollte Becker auf diese Weise der Einordnung seiner Lithographien das Willkürliche und Bizarre beider Dichtungen steigern? In der „Rede des toten Christus" haben die Illustrationen die Breite des Satzspiegels, und so ist hier der Eindruck wesentlich besser. Es fällt ferner die Ungleichmäßigkeit der Farbe der Steindrucke auf, vor allem in der „Rede" und im „Unhold", und bei diesem Druck ist auch der Schriftgrad zu klein, er ist bei einem Seitenformat von 43×35 cm der gleiche wie in der „Rede" mit einem Seitenformat von 29×23 cm und hat doch außerdem noch das Gegengewicht gegen die erheblich größeren Illustrationen zu halten. Wenn solche Mängel nicht nachhaltig wirken, so ist das der starken Kraft der Bilder zu danken, die mit ihrem seelischen Gehalt packen. Der Wielanddruck mit seiner besonders schönen Antiqua und den expressionistischen, bizarren, höchst ergötzlichen Lithographien von Schlichter läßt diese Mängel im Zusammengehen von Schrift und Bild nicht so sichtbar werden, weil hier der Druck der Bilder tadellos ist, und erscheint mir als der beste der Reihe. Im Heine-Druck sind die galanten, kecken Radierungen von Philipp das Gelungenste; es ist übrigens sehr zu billigen, daß die Illustration aufhört, wo Heine, sein Thema aufgebend, die Fehde gegen Platen beginnt. Die Schrift ist sicher absichtlich mit Rücksicht auf die feinen Bilder Philipps in kleinem Grade gewählt worden, aber eine etwas kräftigere Type wäre doch wohl möglich gewesen. Aber auch hier sind leider wieder diese Radierungen eingeklebt! Das schmerzt förmlich! Der Neudruck des Gespräches von Ernst Blaß über den Stil Stefan Georges ist ein schönes Zeugnis dafür, daß der typographisch vollendete Satz seine Wirkung auch ohne Beiwerk und Zierat ausübt. Der Verlag von Richard Weißbach zeigt mit diesen Veröffentlichungen ein so ernstes Wollen, daß er Anspruch auf eine ernste Kritik erheben darf, und die hervorgehobenen Mängel verhindern nicht zu rühmen, daß seine Drucke sich durch die Gediegenheit des Materials auszeichnen und das rechte Verständnis für das schöne Buch zeigen.

Und nun freue ich mich, auch noch ein Buch anzeigen zu können, das zu den „Luxusdrucken" gehört und — ein ſeltener Fall — doch kein Neudruck iſt: Carl Maria Weber, „Der ekſtatiſche Fluß, Rheinklänge ohne Romantik", bei A. Bagel in Düſſeldorf erſchienen, in den Werkſtätten der Kunſtdruckerei des Verlages auf holländiſches Büttenpapier in der Kleukens-Fraktur in Großquart gedruckt, mit Einbandzeichnung, Bildnis des Verfaſſers in Lithographie und zwölf Originallithographien der rheiniſchen Graphiker Franz M. Janſen, Alexander Mohr, Oskar Raber und Wilhelm Schmetz, Halbleinenband mit weißem Bütten bezogen (150 Exemplare, ſigniert, 200 M.). Äußerlich und innerlich ein ſtarkes Werk der jüngſten Ausdruckskunſt. Der Untertitel verrät die Tendenz der hier vereinigten Gedichte. Sie richtet ſich, wie in den Novellen von Wilhelm Schäfer, Joſef Ponten und Carl Sternheim, gegen die zur Butzenſcheibenlyrik und ſentimentalen Schwärmerei herabgeſunkene Rheinromantik, aber nicht mit dem ironiſierenden Tone, den dieſe drei anſchlugen, und nicht verneinend, ſondern mit heiligem Ernſte und kräftig bejahend. Wohl will Weber eine „Entzauberung" vornehmen und den „bunten Lügenflor" zerreißen, der den Fluß „lange in blumigen Wuſt gehüllt" hat; denn er überhört nicht das Ächzen der Dampfer, das Raſen der Eiſenbahnen, die ſtaubige kilometerfreſſende Trambahn, den Schrei der Städte an den Ufern, und er ſieht nur zu deutlich die Zyklopenpfeiler der Induſtrie, die um die Dome rauchenden Eſſen und ſpürt überall neben verfeinerter Geiſtigkeit den groben Materialismus, die Doppelnatur des Rheins. Aber er empfindet dennoch in dieſer Wahrheit, die er aufdeckt, noch immer einen Zauber und berauſcht ſich an dem unerhörten Schwung der Eiſenbrücken und genießt die Dämmerandacht und das mächtig ſchwellende Hoſianna, und ſeine wachen Sinne trinken beſeligt die orgelentſtrahlten Harmonien. Er beſingt die Landſchaft, die Dome, die Brücken und in Widmungsgedichten an Freunde einzelne Städte. Sein Kampf gilt alſo der in überkommenen Phraſen ſchmachtenden rheiniſchen Begeiſterung. Vielleicht offenbaren manche Verſe mehr Bewußtſein als empfundenes Erlebnis, aber deutſch ſind ſie in der Form und in der Liebe zu dieſem Boden, und als deutſch wird ſie jeder fühlen. In den beigegebenen Lithographien iſt das Entzaubernwollen zweifellos noch ſtärker ausgedrückt, aber es erhöht dadurch noch die Wucht, die von der Idee dieſer Dichtungen ausgeht. Eine Bereicherung der deutſchen Buchkunſt und der deutſchen Lyrik zugleich.

Georg Minde-Pouet.

Rundschau

Als William Morris 1891 die Kelmscott-Presse gründete, lehnte er sich mit bewußter Absicht an die großen Vorbilder der Wiegendruckzeit an. Gustav Milchsack hat das einmal als „Repristination" bezeichnet, ohne zu bedenken, daß Morris, um überhaupt erst die Buchkunst auf ein höheres Niveau zu heben, naturnotwendigerweise an die Vergangenheit anknüpfen mußte. Mit sicherem Blick nämlich hatte Morris erkannt, daß das Problem des schönen Buches, das ihn beschäftigte, niemals vollkommener gelöst war als in jener Frühdruckzeit, die noch Typographen und Künstler in einer Person vereinigte und die in der harmonischen Gestaltung des Buchganzen und dem streng mathematischen Aufbau der einzelnen Buchteile sich ihrerseits wieder die hochentwickelte Buchkultur des ausgehenden Mittelalters zum Vorbild genommen hatte. Wenn heute die Buchkunst dieser retrospektiven Orientierung entraten kann, so ist das nicht zuletzt das Verdienst von Morris und Cobden-Sanderson, dem 1900 in seinem „Ideal book" noch als Ziel vorschwebt, was uns heute längst zur Selbstverständlichkeit geworden ist! Die Doves-Press bestand sieben Jahre, als Carl Ernst Poeschel und Walter Tiemann mit der von ihnen begründeten Janus-Presse der neuen Erkenntnis auch auf deutschem Boden Bahn zu brechen begannen, nachdem schon Jahre vorher die Steglitzer Werkstatt das Gewerbe des Künstlerdruckers wieder zu Ehren gebracht, sich dabei aber mit einer einzigen Ausnahme noch auf den Akzidenzdruck beschränkt hatte. Heute ist die Erkenntnis Allgemeingut geworden, daß das „schöne" Buch, dieses eigenartige Produkt technischer und künstlerischer Arbeit, als ein Kunstwerk anzusehen ist. Während aber in der Frühdruckzeit der Handwerker selbst Künstler war, muß heute der Künstler erst zum Handwerker werden. Inzwischen haben sich auch die Probleme vermehrt, zumal seit der zunehmenden Mitarbeit der Künstler am Buch das illustrierte Buch mehr und mehr in den Vordergrund getreten ist, und sich auf der anderen Seite gewichtige Stimmen erhoben haben, die dem rein typographischen Buche vor dem illustrierten den Vorzug geben möchten. Interessant ist dabei die Feststellung, daß selbst bedeutende Graphiker die letztere Meinung teilen.

Diese Fragen berühren letzthin das wohl nie zu lösende Grundproblem aller Kunst, wie es bekanntlich auch Dürer als Fazit aus seinen theoretischen Arbeiten gezogen hat: „Schönheit, was das ist, das weiß ich nicht," was nach der Wölfflinschen Auffassung bedeutet: „Ich weiß nicht, wie die Schönheit, d. h. die schönste Form aussieht." Der Satz enthält zugleich eine Mahnung, uns der Grenzen der kunsthistorischen und ästhetischen Betrachtungsweise bewußt zu bleiben, und mag uns davon abhalten, vorschnell Werturteile zu fällen, wozu wir ja gerade in bibliophilen Dingen leicht neigen.

Die Buchkunst stellt uns mit jedem neuen Erzeugnis vor ein neues Problem. Die ganze Schwierigkeit besteht nun darin, den künstlerischen Werdegang des einzelnen Buches aus einem äußerst komplizierten technischen Apparat, in dem er gleichsam eingebettet ist, erst herauszulösen. Aber auch das Technische (was ist das Drucken bei aller Beachtung künstlerischer und ästhetischer Gesetze, die es erheischt, anderes als ein technischer Vorgang?) enthält ein starkes kunstpsychologisches Ferment. Ähnliches gilt von dem „gestochenen" Buch, wie es z. B. die vor 2 Jahren gegründete Werkgemeinschaft Worpswede pflegt.

Nichts vermag mehr zum Vergleichen, Betrachten, Beobachten der Fort- und auch Rückschritte anzuregen, als Ausstellungen: das ist eine Binsenwahrheit, die aber nicht genug wiederholt werden kann. Im Gegensatz zu der Mehrzahl der Bibliotheken, die erst neuerdings aus ihrer Reserve mehr und mehr heraustreten, hat die Deutsche Bücherei von vornherein ihre Aufmerksamkeit dem Ausstellungswesen zugewandt. Ein Glied in der fast ununterbrochenen Kette von Buchausstellungen war die aus Anlaß des Leipziger Bibliophilen-Abends von November bis Weihnachten veranstaltete Aldinen-Ausstellung. Wie die Deutsche Bücherei hat auch die Preußische Staatsbibliothek den großen Nutzen von Ausstellungen erkannt, wie noch kürzlich die aus Anlaß der Versammlung der Gesellschaft der Bibliophilen und der Maximilian-Gesellschaft veranstaltete, stark besuchte Ausstellung „Zur Berliner Romantik" bewies. Der 150. Geburtstag Alois Senefelders (6. November) gab den Anlaß zu einer Ausstellung der Bayerschen Staatsbibliothek „Die Lithographie im Buch während des ersten Vierteljahrhunderts der Erfindung". Eine Bodoni-Ausstellung veranstaltete das Schweizerische Gutenberg-Museum vom 19. November bis Ende Dezember, wobei auch einige Vorzugsdrucke des in Bern lebenden Buchkünstlers Richard Hadl, der auch der Schöpfer des prachtvoll gedruckten Ausstellungskatalogs ist, mit ausgestellt wurden. Hadl, der nach 20jährigem Aufenthalt in Italien sich jetzt in Bern niedergelassen hat, und zur Zeit an der Vollendung einiger buchkünstlerisch bedeutsamer Werke arbeitet, kommt im Gegensatze zu F. H. Ehmcke, der ja vom Kunstgewerbe ausgegangen ist, von der freien Kunst zum Buche. Er ist auch wohl der geistige Urheber einer neuen bibliophilen Gründung, der am 10. Juni 1921 in Bern gegründeten Schweizer Bibliophilen-Gesellschaft, die „die Erforschung und Förderung des Gebietes der Bibliophilie (Bibliographisches, illustrierte Werke, Graphik, Inkunabelkunde, Einbände, Exlibris usw.) bezweckt". Als Organ dienen die „Mitteilungen des Gutenbergmuseums" in Bern. Als erste Jahresgabe wird dem-

nächſt G. Kellers „Feuer-Idylle" in der Faſſung der Ausgabe von 1844 mit 23 Radierungen von Richard Hadl, der auch den Druck überwacht, erſcheinen. Unter der Leitung von Alfred Mombert, Prof. R. Petſch und Guſtav Kirſtein wurde eine Dehmel-Geſellſchaft begründet, die ſoeben als erſte Publikation einen unter der Leitung von Walter Tiemann und E. R. Weiß in der Leipziger Akademie für Buchgewerbe und Graphik hergeſtellten Druck eines Jugendtagebuches von Dehmel herausgibt. Noch zweier Ausſtellungen muß ich hier gedenken. Zunächſt jener großen Heer- und Herbſtſchau, die die bedeutendſten deutſchen Verlage unter dem Namen „Buch und Bild" im Berliner Kunſtgewerbe-Muſeum abhielten. Es war eine glänzende Veranſtaltung; eine „Bugra" im kleinen, die ſich im Lichthof des Kunſtgewerbe-Muſeums mit ſeinen Nebenräumen ausbreitete. Ein hübſch ausgeſtatteter Ausſtellungskatalog mit Beiträgen von H. Loubier, M. Osborn, Walther zur Weſten, Ludwig Sternaux u. a. erſchien bei Julius Bard. Eine Ehmcke-Ausſtellung fand in Lübeck im Muſeum für Kunſt- und Kulturgeſchichte ſtatt (Dauer: Dezember bis Anfang Januar): Prof. F. H. Ehmcke hielt daſelbſt im Dezember auf Veranlaſſung der Overbeck-Geſellſchaft zwei Vorträge über „Künſtleriſche Schrift" (eine ziemlich vollſtändige Bibliographie der Ehmckeſchen Arbeiten enthält übrigens der bei Horſt Stobbe in München ſchon in 2. erweit. Aufl. erſchienene Katalog). Ro.

Neues zur Gutenberg-Forſchung

Die Gutenbergforſchung hat durch drei kürzlich erſchienene Publikationen, die den Schwerpunkt der Erörterungen in das techniſche Gebiet verlegen und dadurch die Behandlung der Gutenbergfrage in ein neues Stadium rücken, eine ſehr wichtige Förderung erhalten. Während die Mehrzahl der wiſſenſchaftlichen Forſcher früher die Gutenbergfrage lediglich von der literariſchen Seite behandelten, wieſen im Gegenſatz dazu H. Wallau (1905), Otto Hupp und ſchon früher der Amerikaner De Vinne auf die techniſche Seite der Erfindung hin. Nach jahrelangen praktiſchen Verſuchen in der Schriftgießerei D. Stempel A. G. in Frankfurt hat jetzt Guſtav Mori in einer kleinen Schrift: „Was hat Gutenberg erfunden?" (gedruckt in der Hausdruckerei der Schriftgießerei Stempel A-G. Frankfurt a/M., ſpäter im Verlag der Gutenberg-Geſellſchaft, Mainz) den Ertrag ſeiner praktiſchen Arbeiten niedergelegt, der darin gipfelt (auf das einzelne kann hier nicht eingegangen werden), daß Gutenbergs Erfindung in der Erfindung des Schriftguſſes, d. h. des Handgießinſtruments beſteht. Auf Grund jahrelanger Arbeit iſt auch das im Spätherbſt 1921 bei Karl W. Hierſemann, Leipzig erſchienene größere Werk des bekannten Gutenbergforſchers, Prof. Gottfried Zedler, entſtanden: „Von Coſter zu Gutenberg." Zedler verſucht hier in gründlicher und umfaſſender Weiſe den Nachweis zu erbringen, daß der Letternguß von dem Holländer Laurens Janſzoon Coſte aus Haarlem erfunden, daß alſo die bekannte Stelle in der Kölner Chronik (gedruckt 1499 bei Joh. Koelhoff d. J.), wonach die Gutenbergſche Erfindung von den holländiſchen Donaten ihre Anregung empfing, durchaus glaubhaft ſei. Die umſtändliche Drucktechnik Coſters eignete ſich aber nur für Bücher von geringem Umfang und bei großer Auflage. Die Großtat Gutenbergs beſtaud nun in der Einführung der Metallmatrize in den Letternguß und in der Erfindung des Handgießinſtruments. Auf Moris Unterſuchungen nimmt Zedler wiederholt Bezug. Zu gleicher Zeit faſt wie dieſe beiden Arbeiten erſchien die deutſche Überſetzung eines Abſchnittes aus dem Werke „The invention of printing" des erwähnten Amerikaners Theo L. De Vinne von Dr. Jolles, nach dem Gutenbergs Erfindung in der Erfindung des Schriftguſſes beſtand. (Die Überſetzung war unter dem Titel „Der Schlüſſel zur Erfindung der Typographie" von der Schriftgießerei H. Berthold A. G. in Berlin zur Erinnerung an die Tagung der Geſellſchaft der Bibliophilen am 16. Oktober 1921 in Berlin gewidmet worden.) Ro.

Neue Kunſtzeitſchriften

Wer einmal Gelegenheit gehabt hat, die Maſſe der nur während eines Vierteljahrs erſchienenen neuen Zeitſchriften zu betrachten (hat doch die Deutſche Bücherei feſtgeſtellt, daß täglich durchſchnittlich drei neue Zeitſchriften im Deutſchen Sprachgebiet erſcheinen!), dem wird vielleicht ein leichtes Grauen befallen (wir erſcheinen deshalb auch nur als „Beilage", um die Verwirrung nicht noch größer zu machen). Aber neben der Spreu iſt natürlich auch Weizen. Unter den neu erſchienenen Kunſtzeitſchriften heben ſich vor allem zwei durch ſehr gute Ausſtattung und ihren gediegenen Inhalt heraus. Da iſt zunächſt die vortreffliche im Verlag „Ruſſiſche Kunſt" in Berlin erſcheinende ruſſiſche Zeitſchrift „Jar Ptiza" (Feuervogel). „Ruſſiſche Monatsſchrift für Kunſt und Literatur", Hefte in Großquart-Format mit etwa 50 Seiten Text und vorzüglichem Abbildungsmaterial, von denen bereits das 3. Heft vorliegt. Für den deutſchen Leſer ſind die Hauptaufſätze in deutſcher Sprache wiederholt. Aus dem Inhalt des 2. Heftes möchte ich eine intereſſante Studie über den ruſſiſchen Künſtler (auch Buchkünſtler) Bilibine und die Mitteilungen aus L. N. Andrejews Tagebuch (Fortſetzung im 3. Heft) erwähnen. Der Preis von M. 30.— für das Einzelheft ſcheint mir ſehr billig. Die andere Zeitſchrift iſt der im Verlage von Julius Bard erſcheinende „Fauſt". Eine Rundſchau. Jährlich ſollen zehn Hefte in Quart, jedes Heft mit vielen Textab-

bildungen in Kupfertiefdruck, acht Tafeln in Tonätzung und einer Musikbeilage erscheinen. Nach der Ankündigung soll der „Faust" keine Fachzeitschrift sein, sondern „alle Gebiete unseres Geisteslebens umfassen". Das Ziel ist also sehr weit gesteckt. Aus dem ersten Heft, das dem Sonderthema „Kunst und Mythus" gewidmet ist, möchte ich vor allem den Aufsatz „Wingult" von Rudolf Binding, dem literarischen Berater der Kleukens-Presse, hervorheben, der viele Feinheiten enthält und der allein schon die neue Zeitschrift auf ein bedeutendes Niveau hebt. Das Einzelheft kostet 35 M. Ro.

Loubier, Hans, Die neue deutsche Buchkunst. Gr. 8°. Mit 157 Tafeln, Schrift-, Einbandproben, Verlegerzeichen. Zweifarbig gedruckt in der Behrens-Antiqua. Einbandentwurf von Walter Tiemann. Felix Krais. Stuttgart 1921. Geb. M. 120.—. In Ganzleder (num. Ausg. 1—100) M. 450.—.

Dieses Buch, das vom Verlag in glänzender Weise — das kann man wohl ohne Übertreibung sagen — ausgestattet worden ist, gibt dem Büchersammler einen ausgezeichneten Überblick über die neue deutsche Buchkunstbewegung seit den neunziger Jahren. Die zahlreich beigegebenen Schrift- und Einbandproben erhöhen seinen instruktiven Charakter noch wesentlich. Es ist das erste Buch, das den Gegenstand erschöpend behandelt. Zu einer solchen Darstellung dieses auch immerhin schwierigen Gebietes mit seiner großen Fülle an Material war keiner berufener als Loubier. Die Ausführlichkeit, mit der der Verfasser die einzelnen Erscheinungen bespricht, werden gerade dem mit dem Stoffe weniger Vertrauten sehr willkommen sein, wenn man Loubiers Urteilen auch nicht überall beipflichten kann. Manches hätte vielleicht noch schärfer hervorgehoben werden können. Aber diese kleinen Bedenken spielen keine Rolle gegenüber dem großen Wert der hier geleisteten Arbeit. Kurz, wir haben also endlich das Buch, nach dem wir so lange Ausschau gehalten haben, und das uns ermöglicht, das weite Gebiet der neuen Deutschen Buchkunst mit seinen vielfachen Strömungen in einer meisterlich gehandhabten Zusammenfassung zu überschauen. Wir haben aber nicht nötig, das Buch zu empfehlen: es empfiehlt sich selbst. Man muß es besitzen. Leider fehlt ein Register, das man gerade diesem Werke gewünscht hätte. Der Preis erscheint mir außerordentlich niedrig. Rodenberg.

Stübe, R., Der Ursprung des Alphabetes und seine Entwicklung. 4°. 36 S. Mit 20 Bildtafeln und drei Stammbäumen. Verlag für Schriftkunde und Schriftunterricht Heintze & Blanckertz. 1921.

Ein ausgezeichneter Kenner des Schriftwesens, der Leipziger Universitätsprofessor Stübe unternimmt es hier, in engem Rahmen in erschöpfender und lichtvoller Darstellung ein Bild vom Ursprung des Alphabets, seinen Ableitungen in den orientalischen und seiner Entwicklung über die europäischen Schriftformen bis zur Gegenwart zu geben. Die Geschichte des Alphabets liegt ja noch vielfach im dunkeln, wenn auch sein Ursprung in Westasien (Nordsyrien) trotz des nicht mehr ernstlichen Widerspruchs weniger Gräkophilen heute über allen Zweifel feststeht. Sehr anregend sind die kurzen Ausführungen Stübes über die „kulturpsychologische" Schrift, wie ich es in ähnlicher Weise in einem Aufsatz „Zur religiösen Psychologie orientalischer Schriften" im „Archiv für Buchgewerbe und Graphik" (1921, Heft 9/10) ausgeführt habe. Nicht nur dem Wissenschaftler, auch dem, der für Handschriften, sei es auch nur Sammelinteresse, hat, wird die kleine Schrift Stübes manche Aufklärung und Bereicherung bieten. Der Stammbaum der Schriften am Schluß gibt erstmalig einen klaren und übersichtlichen Einblick in die Entwicklung der Schriftsysteme der drei Kulturkreise. Rodenberg.

Buchgewerbliches

Religion und Buchgewerbe

Unter diesem Gesamtthema erscheint in dem soeben ausgegebenen Heft 9/10 des „Archivs für Buchgewerbe und Graphik" eine Reihe von Aufsätzen von Holstein, Oskar Beyer (Die religiöse Grundstimmung in der Graphik unserer Zeit), Walter E. Schubert, Ernst Collin (Der Einband des religiösen Buches), Julius Rodenberg (Zur religiösen Psychologie orientalischer Schriften). Über „die buchkünstlerischen Bestrebungen des Furche-Verlages" schreibt Oskar Beyer, über „ungarische Buchkunst" Hauschild, über „die orientalische Buchausstellung in der Deutschen Bücherei vom typographischen Standpunkt" Rodenberg. Ein sehr reichhaltiges und mit feinem Verständnis von der Schriftleitung (Dr. Hauschild) zusammengestelltes Abbildungsmaterial zeichnet auch dieses Heft der wertvollen, bekanntlich in der Offizin Poeschel & Trepte gedruckten Zeitschrift aus.

Eine neue Zeitschrift

Der 1912 in Leipzig gegründete Jacob Krause-Bund, der bekanntlich im Herbst vorigen Jahres die schöne Ausstellung „Einbandkunst" im Weißen Saale des Berliner Schlosses veranstaltete, will die Beziehungen zwischen Bibliophilie und Handbuchbindekunst noch enger gestalten durch Herausgabe einer Monatsschrift, „Die Heftlade", deren Auflage auf 400 beschränkt bleiben soll (für die „Förderer" des Bundes). Den Verlag der neuen Zeitschrift hat man in die bewährten Hände des Euphorion-Verlages in Berlin gelegt. Es ist ferner, ebenfalls in Gemeinschaft mit dem

Euphorion-Verlag, geplant, „jährlich eine den Förderern des Jacob Krauſe-Bundes ausſchließlich vorbehaltene bibliophile Veröffentlichung herauszugeben".

Bücherverſteigerungen im Februar

Martin Breslauer, Berlin und Emil Hirſch, München. 6. und 7. Februar in München: Bibliothek Baron Berg: Inkunabeln, Holzſchnittwerke des 17. Jahrh., Reformationsliteratur, Deutſche Literatur, Kupferwerke, Vermiſchtes aus der Geiſtes- und Kulturgeſchichte.

Oswald Weigel, Leipzig. 14. und 15. Februar: Drucke des 15. und 16. Jahrh., wertvolle Werke des 17.—19. Jahrh., Almanache und Taſchenbücher, Totentanzliteratur, Werke berühmter holländiſcher Druckoffizinen, wertvolle Einbände des 16.—20. Jahrh.

M. Lempertz' Buchhandlung und Antiquariat, Bonn. 20.—23. Februar in Bonn: Katalog der philoſophiſchen Bibliothek aus dem Nachlaß Dr. Erich Prieger-Bonn †, enthaltend hauptſächlich Werke aus der klaſſiſchen Zeit der deutſchen Philoſophie und der bedeutenden Bücherſammlung aus dem Beſitze eines rheiniſchen Bibliophilen: 16.—18. Jahrh. Alte Kupferſtichwerke, topographiſche Seltenheiten, illuſtrierte Bücher aus älterer und neuerer Zeit, bedeutende Sammlung deutſcher Literatur, Kunſt, Reiſewerke uſw., größtenteils in ſchönen Einbänden.

Aus der Welt des Antiquars

Joſeph Baer & Co., Frankfurt a. M. Frankfurter Bücherfreund, 15. Jahrg., 1921/22, Heft 1. In dieſem wiederum ausgezeichnet redigierten und mit wertvollem Abbildungsmaterial verſehenen Katalog möchte ich vor allem auf Nr. 592 hinweiſen (Friedr. Riederer, Spiegel der wahren Rhetorik. Freiburg i. B., 11. Dez. 1493). Die drei Titelholzſchnitte und den großen Holzſchnitt auf Bl. 41 hat bekanntlich E. Baumeiſter in den „Monatsheften für Kunſtwiſſenſchaft" VII (1914) S. 330 f. Albr. Dürer zugeſchrieben.

„Ewer", Berlin. Blätter der vereinigten Verlagsanſtalten Jüdiſcher Verlag, Welt-Verlag, Verlag für jüdiſche Kunſt und Kultur Fritz Gurlitt. Juli/Aug. 1921. Ausgezeichnet orientierende Bibliographie, in erſter Linie von Werken aus dem Gebiet des Judentums, auch bibliophile (Joſeph Budko u. a.).

Guſtav Fock, Buchhandlung, Leipzig. Codices Arabici. Verzeichnis einer Sammlung wertvoller arabiſcher und perſiſcher Handſchriften. Ausgeſtellt in der Deutſchen Bücherei aus Anlaß des Deutſchen Orientaliſtentages. Mit einer Einleitung von Geheimrat A. Fiſcher. / Bibliotheca Aldina. Außerſt wertvolle Sammlung von mehr als 500 Druckwerken des Aldus Manutius und ſeiner Nachfolger. Mit einer Vorrede von Geh. C. Boyſen. / „Buchfock". Ein kurzer Rückblick auf die Entwicklung der Buchhandlung Guſtav Fock in Leipzig. Anläßlich der Veröffentlichung des Kataloges Nr. 500 von Friedrich Schulze.

Gilhofer & Ranſchburg, Kunſtbuchhandlung, Wien, Bognergaſſe 2. Das Kunſtbuch 1921. Der im Vorjahre erſchienenen erſten Nummer dieſes Kataloges hat nunmehr der Verlag eine zweite folgen laſſen, in der ſämtliche wichtige Neuerſcheinungen der Kunſtliteratur des Jahres 1921 verzeichnet ſind, mit der Abſicht, alljährlich ein ſolches Verzeichnis herauszugeben, das ſowohl dem Kunſtfreund als auch Kunſthiſtoriker Gelegenheit geben ſoll, ſich über die geſamten Neuerſcheinungen zu orientieren. Der Katalog erfüllt ſomit gerade auch ſeine Vollſtändigkeit. Inhalt: Neuerſcheinungen: Allgemeine Werke zur Kunſtgeſchichte, Architektur / Kunſtgewerbe, Porzellan, Möbel, Teppiche, Schmuck / Künſtlerlexika und Monographien / Malerei / Handzeichnung, Graphik, Holzſchnitt, Kupferſtich / Plaſtik und Skulptur / Miniaturmalerei / Handſchriftenkunde / Orientaliſche Kunſt. Anhang: Wertvolle und geſuchte Kunſtpublikationen aus früheren Jahren.

Karl W. Hierſemann, Leipzig. Katalog 499: Spaniſche Dokumente geſchichtlichen, genealogiſchen, juriſtiſchen und theologiſchen Inhalts. Aus dem Archiv einer bedeutenden ſpaniſchen Familie. — Katalog 502: Frankreich. Urkunden, Dokumente, Handſchriften, Geſchichte, Kulturgeſchichte, Literatur. Zum Teil aus der Bibliothek des Prof. Dr. Hermann Suchier, Halle.

Rudolph Hönlſch, Leipzig. Katalog 20: Kunſt / Graphiſche Kunſt und Kunſtgeſchichte. — Liſte 2, 3 u. 4: Bibliotheca Orientalis. Mit ſehr ſeltenen hebräiſchen Inkunabeln.

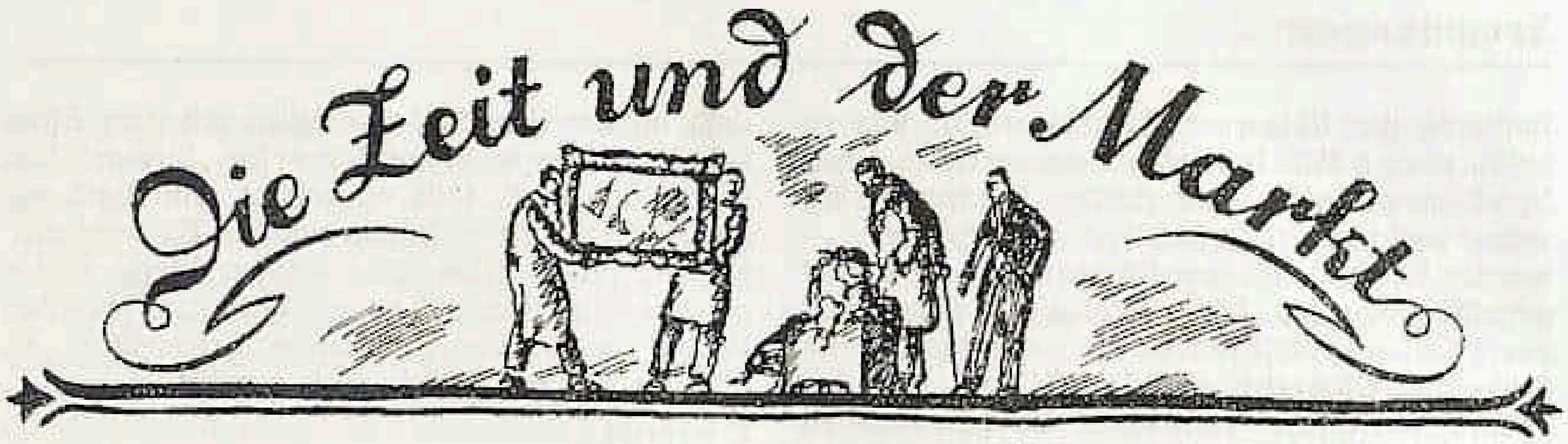
Markert & Petters, Wiſſenſchaftliche Buchhandlung und Antiquariat, Leipzig, Seeburgſtr. 53, I. Orientaliſche Bücherliſte Nr. 2: Indien und Iran. Geſchichte und Kulturgeſchichte / Religionsweſen und Philoſophie / Literaturen und Sprachen.

Edmund Meyer, Berlin W 35. Katalog 59: Neuerwerbungen wertvoller moderner Bücher.

Speyer & Peters, Berlin NW 7. Das alte Buch. Sehr ſorgfältig redigierter Katalog, enthaltend u. a. Aldus Manutius, Lutherdrucke, Plantin, Bodoni, illuſtr. Bücher. — Mitteilungen aus dem Antiquariat Speyer & Peters, Okt. 1921, ebenfalls illuſtriert.

Librairie P.-V. Stock, Paris, 155, rue Saint-Honoré, Place du Théâtre-Française. Bulletin périodique de la Librairie. No. 3 1. Dez. 1921. Inhalt: I. Romans et Nouvelles. / II. Poésie. / III. Essais et Mélanges. Critique. / IV. Théâtre, / V. Philosophie, Sociologie morale. Religion. / VI. Art. / VII. Histoire. / VIII. Géographie, Voyages. / IX. Sciences mathématiques, physiques et naturelles. / X. Sciences sociales et politiques, Droit. / XI. Technique. Sciences appliquées Industrie, Commerce. Agriculture. / XII. Hygiene, Sports, Utilite pratique. / XIII. Vulgarisation. / XIV. Ouvrages de Luxe. / XV. Enseignement et Livres de classe. / XVI. Ouvrages pour la Jeunesse.

Oswald Weigel, Buchandlung, Leipzig. 1797—1922. Bauſteine zu einer Geſchichte der Familie Weigel (Jubiläumskatalog der Firma). Als Manuſkript für Freunde des Hauſes gedruckt.



Sammlungen

Vom Museum Folkwang in Hagen

Mit einer Tafel

Seitdem zum letztenmal in diesen Blättern über eine Sonderausstellung im Museum Folkwang berichtet wurde (zweites Septemberheft 1921), scheint es, als wenn die Verhandlungen über den Verbleib des Osthausschen Institutes mit aller Macht zur endgültigen Entscheidung drängen. Doch auch während der letzten Monate, wo über dem Schicksal des Museums noch das Dunkel lastete, sind die wissenschaftlichen und kunstpädagogischen Kräfte des Museums nicht untätig gewesen, haben vielmehr, soweit es angängig war und die beschränkten privaten Mittel erlaubten, die alte Tradition Karl Ernst Osthaus' weitergeführt. Eine Reihe von Sonderausstellungen wurden gezeigt, so zeichnerische Schöpfungen und Entwürfe moderner Architekten: Bruno Taut, Scharoun und Westphal-Insterburg, Nachlaß Kaldenbach. Es folgte eine Ausstellung: Reproduktionen nach Hauptwerken spätantiker und frühmittelalterlicher Wand- und Buchmalerei — Mosaiken von Santa Maria Maggiore in farbigen Tafeln aus dem bekannten Werke von Wilpert (Freiburg, Herder), merowingische und irische Miniaturen nach dem Werke von E. H. Zimmermann, vorkarolingische Miniaturen, Abbildungen nach den Buchmalereien von der Insel Reichenau: Bamberger Apokalypse, ed. Wölfflin, Perikopenbuch Heinrichs II. ed. Leidinger, Verlag Riehn & Reusch-München. Zu beiden Ausstellungen wurden erläuternde Vorträge und Führungen gehalten. Die gegenwärtige Sonderausstellung (Dezember—Januar) zeigt neuere Werke Hagener Künstler, Gemälde, Graphik, Metallarbeiten, Bucheinbände von Wilhelm Nagel, Albert Kranz, Eberhard Viegener, Brün, Hilker, Egon Wilden-Düsseldorf, Johannes Auerbach, Karl Gehle, Bornhorst und Hilde Brinckmann (Bildnisaufnahmen).

In den oberen Räumen, wo der ständige Besitz des Museums an Werken der modernen Kunst vereinigt ist, sind ebenfalls einige wesentliche Veränderungen vorgenommen. Im ersten Oberlichtsaal hängt als Hauptstück gegenüber der Lise von Renoir jetzt Honoré Daumiers shakespearehaft gewaltiger Ecce Homo. Van Goghs leidenschaftliche Bildphantasien haben günstigere Plätze erhalten, ebenfalls im Oberlichtsaal. Die Hauptveränderung aber betrifft die Bilder der Jüngsten, so vor allem Werke Noldes, Segalls und Kirchners. In dem geräumigsten der Seitenlichtkabinette sind nunmehr diese Dinge vereinigt und zwar in schönem Zusammenklang mit Originalwerken der großen Anonymen aus der Südsee (Plastiken von den Salomoninseln, aus Neu-Guinea, Neu-Mecklenburg und vom Kongo). Die beigegebene Abbildung enthebt uns jeder weiteren Erläuterung. Gewiß ist es ein Experiment, was hier vorgenommen wurde, dennoch wird es den Eingeweihten und Einsichtigen keineswegs grotesk anmuten. Die Frage einer Trennung von Kunst und Völkerkunde, worüber man sich vor nicht gar langer Zeit in Berlin die Köpfe heiß redete und die Hände lahm schrieb, ist angesichts dieser Konkordanz von Mitteleuropa und Pazific gegenstandslos geworden. Im Gauguin-Zimmer vertrugen sich schon lange die braunen Lieblinge des Pariser Weltstadtflüchtlings mit dem strengen entsagungsvollen Ernst des Shotoku Daishi, der als erster hochgeborener Japaner den Weg des Erleuchteten beschritt. Was das jetzige Zimmer der Expressionisten mit der stillen Versammlung mysteriöser Fetische aus Antipodien zeigt, ist also nur eine weitere Konsequenz der im Gauguin-Zimmer angebahnten Ordnung. Wir stehen nicht an, das plastische Liniengewirr der Südseeheiligen unmittelbar auf eine Stufe zu stellen mit dem Bandgeschlinge irischer Buchornamentik. Was hier flächenhaft gebunden erscheint, übersetzt der Salomonier ins Dreidimensionale und erfüllt auch so eine äußerste, europafernste Möglichkeit skulpturalen Schaffens. Irische Miniaturen und wunderliches Gitterwerk der tropischen Fruchtbarkeitsdämone sind gleicherweise letzte Resultate insularer Kulturen. Dr. Höver.

Nachschrift der Redaktion. Wir erfahren soeben, daß die Stadt die Erhaltung des Folkwang-Museums für Hagen durch Bewilligung der Summe von elf Millionen Mark als Kaufpreis an die Erben von Karl Ernst Osthaus gesichert hat. Man darf sie zu dieser großzügigen Tat beglückwünschen.

Verkauf der Albertina nach Amerika

Aus New York wird geschrieben: Aus vollkommen zuverlässiger Quelle stammt die fast unglaublich klingende Nachricht, daß sämtliche

Bestände der **Wiener Albertina** für, wie es heißt, etwa 6 Mill. Dollars an ein amerikanisches Syndikat verkauft — der richtige Ausdruck wäre wohl verschachert respektive „verschoben" — werden soll, und daß dazu schon alle Abmachungen getroffen worden seien. Vielleicht aber, daß energischster Protest seitens der gesamten Öffentlichkeit in Österreich und Deutschland und das ebenso energische Verlangen, die gewundenen Pfade dieser Transaktion beleuchtet zu sehen, noch diesen unersetzlichen Verlust nicht nur für Wien und Europa, sondern, falls die Sammlung (wie wohl zu erwarten steht) in verschiedene Hände übergeht, für die ganze Welt zu verhindern vermag. Es darf aber kein Tag verloren gehen, will man noch etwas erreichen!

Aus dem zu schließen, was Näheres über diese Angelegenheit zu erfahren war, scheint es, als ob man auf irgendeine unter den heutigen traurigen Bedingungen ja wohl nicht so überaus schwer zu bewerkstelligende Weise die österreichische Regierung dazu gebracht habe, sich damit einverstanden zu erklären, daß die Albertina als das Privateigentum des begütertsten der Habsburger Erzherzöge, des Erzherzogs Friedrich anzuerkennen sei! Nun hat sich ja schon vor einiger Zeit, wie wohl durch die Tagespresse seinerzeit auch in Deutschland und Österreich bekanntgeworden sein dürfte, ein großes Syndikat gebildet (aus klugen und weisen Herren bestehend, die sofort Mons. Viviani zu ihrem ersten Rechtsanwalt erkoren, um so in den österreichisch-ungarischen Nachfolgestaaten den dort bestehenden französischen Einfluß auszuüben!), daß für den Erzherzog seine von den einzelnen Nachfolgestaaten konfiszierten Liegenschaften und anderes, in die Millionen Dollars gehendes Eigentum, natürlich gegen entsprechende Bezahlung, resp. Beteiligung, wiederzuerlangen versucht, was vielleicht die größte Schieberei darstellt, die dieser Krieg und Frieden bisher gezeitigt haben! Indem nun ganz einfach die Albertina als Eigentum des Friedrich (wer denkt nicht dabei an die Struwelpeterfigur!) erklärt wird, kann das hochwohllöbliche Syndikat seine Saugarme auch auf diese ausdehnen und sie verschlucken! So bekommt für die zirka 6 Millionen Dollars das hungernde Österreich selber keinen Cent, es sei denn allerlei Krumen in Gestalt von, sagen wir, „Trinkgeldern", fielen von der reichen Männer Tisch für einige Herrschaften ab; nur der Erzherzog und die so wie so schon schwerreichen, wohl meist amerikanischen Syndikatsteilhaber stecken sich die Riesensumme ein, vielleicht in dem hierzulande so kurz und hübsch „fünzig/fünzig" genannten Verteilungsverhältnis! Das österreichische Volk aber hat das Nachsehen, und jedem Kunstfreund droht schwerster Verlust, noch schwererer natürlich der Kunstforschung, falls, wie eben wohl fast sicher anzunehmen ist, die Sammlung zerstückelt wird. Dazu darf nicht vergessen werden, daß, da der Appetit bekanntlich mit dem Essen kommt, dieses wohl nur der erste „Streich" sein würde, und daß, falls es gelingt, ihm bald ein zweiter und dritter folgen würde. Es wird also heißen, rücksichtslos die dunklen Wege dieser ganzen Angelegenheit zu enthüllen und lautesten Protest gegen die schändliche Transaktion zu organisieren, hoffentlich noch mit Erfolg. F.

Detroit

Das hiesige Museum, für das ein Neubau im großen Stil geplant ist (Kosten: $ 2000000) hat Dr. Valentiner, der bis Ende Dezember in Amerika weilte, zum ständigen künstlerischen Beirat gewählt. Die Detroiter können sich dazu beglückwünschen. F.

München

Im Bayrischen Nationalmuseum sind die Neuerwerbungen seit 1920 ausgestellt: Ankäufe aus Mitteln des Museums, Leihgaben des Bayrischen Museumsvereins, Vermächtnisse des Architekten Sickinger, der Kunstmaler Wenglein und Delcroix und Schenkungen Drey, Goldmann, Helbing.

Plastik behauptet den Vorrang und unter den Plastiken unbedingt die liebliche Holzgruppe eines Engels, der das Christkind an der Hand führt. Sie mag um 1480 entstanden sein und zwar wohl in Schwaben. Zu Erasmus Grasser finde ich kaum Beziehungen; dessen Tanzmotive, an die hier das reizvolle doppelte Schrittmotiv erinnert, sind leidenschaftlicher und rassiger. Hier ist alles Anmut und innige Empfindung. Dem Multscher-Kreis scheint es verwandt in den zierlichen nervigen Gliedern, in dem schwebenden Liebreiz des Rhythmus (Abb. bei Groeber, Schwäbische Skulptur der Spätgotik, Tafel 79 „Günzburger Meister").

Eine Holzfigur des Jakobus m. mit dem wenig bedeutenden Gegenstück der heil. Brigitte (meines Erachtens fraglich, ob von gleicher Hand) soll vom Chorgestühl der Frauenkirche stammen. Dann wäre E. Grasser der Meister. Ist aber nicht eher an den milderen und weicheren Blutenburger Meister zu denken?

Prachtvoll ist eine weiß gefaßte Holzfigur des reifen Ignaz Günther, ein „Chronos" in lebendigster, rotierender Bewegung, voll malerischer Umrißwirkung (Abb. Feulner, Münchner Barockskulptur, Tafel 58). Interessant ist auch ein sehr flottes Holzrelief des gleichen Meisters, das dieser auf der Rückseite als Kopie nach seinem Lehrer Egell bezeichnet. Ein großer Heiliger (Nepomuk?) aus Aibling besticht durch seine warme Goldfassung und gehört dem 18. Jahrhundert an. Von dem schon in die Bahnen des frühen Klassizismus einlenkenden R. A. Boos sind fünf Tonmodelle, ein signierter Vulkan und vier „Taten des Herkules" da. Drei dieser Herkulesgruppen sind übergroß in Holz ausgeführt und befinden sich in den Arkaden. Den Tonmodellen ist die

weit ursprünglichere Frische und größere Unmittelbarkeit der künstlerischen Wirkung zuzugestehen.

Kleinplastik gibt es in größerer Menge. Hier ragt das Apostelrelief des Augsburger Hans Schwarz, brillant in der Technik, stark in Ausdruck und Empfindung, unbedingt hervor. Kunsthistorisch interessant ist eine sehr reizvoll gefaßte plastische Umsetzung der Cranachschen Madonna in der Jakobskirche zu Innsbruck von 1530 und eine elegante plastische Nachbildung der schönen Maria von Regensburg aus dem 18. Jahrhundert. Gute Alabasterporträts von Konrad und Franz Eberhardt müssen auch genannt werden. Zwei kleine Elfenbeinfiguren aus der italienischen Komödie könnten an Lothringen denken lassen; Mitte des 18. Jahrhunderts.

Von Bronzen erscheint ein belustigender Stier, wie ein Vorläufer der Arbeiten H. Gerhards, dürfte eine bewegte Brunnenfigur in den Kreis Berninis, wenn auch vielleicht von einem Deutschen, zu setzen sein. Unter den Porzellanen ist wohl der „Chinese zu Pferd, von einem Panther angegriffen", noch von Bustelli in Nymphenburg gearbeitet, durch Modellierung und Dekor neben einem graziösen Weihwasserbecken Bustellis besonders wertvoll. Unter den Fayencen und dem Steinzeug sind einige außerordentlich schöne Stücke. Bildnisse Edlingers und ein Skizzenbuch F. Cuvilliés d. J. runden diese prächtige Schau erfreulich ab. Nur das Wichtigste konnte hier genannt werden. Nasse.

Ausstellungen

Münchner Ausstellungen

Zur Freude der Monarchisten, aber auch aller Kunstliebhaber stellt Thannhauser Max Slevogts Prinzregentenbilder aus den Jahren 1908—1910 zur Schau. Eine höfische Angelegenheit, was Ursprung und Thema betrifft, doch gleichzeitig auch eine künstlerische Angelegenheit, die — entwicklungsgeschichtlich betrachtet — für den deutschen Impressionismus eine ähnliche Bedeutung zukommt wie dem Medicizyklus des Rubens für das flämische Barock. Es steht in den landläufigen Kunstdarstellungen zu lesen, daß Fritz v. Uhde der Hauptvertreter des süddeutschen Impressionismus sei. Wer Slevogts Prinzregentenbilder gesehen hat, wird den Namen Uhdes durch den Slevogts substituieren. Damit aber gewinnt der süddeutsche Impressionismus gewaltig an Ansehen, denn in Slevogt kann er dem Norddeutschen Liebermann einen vollwertigen Widerpart entgegenstellen. Das Unterscheidende und Originale dieses durch Slevogt vertretenen süddeutschen Impressionismus beruht in der barocken Vitalitat seiner malerischen Darstellung. Dem Vorbild Menzel ist freilich auch Slevogt verpflichtet, aber die malerische Weiterentwicklung vollzieht sich nicht im Sinne der Haager Schule, sondern im Geiste einer Kunst, für die etwa ein A. Magnasco repräsentativ ist. In diesem impressionistisch erneuerten Barock Slevogt haben wir eine bayrisch-autochthone Kunst, deren Gültigkeit allgemein und nicht etwa wie die der „Scholle" nur lokal ist.

Caspari zeigt im Untergeschoß Gemälde und Radierungen von Willy Geiger. Letzte Ernte seines Schaffens, das etwas — durch vereinzelte Proben, die einer überstürzten Wendung ins Expressionistische verdächtig waren, — in Mißkredit geraten war. Man hat dem Künstler Unrecht getan. Geiger bekennt sich zwar in dieser Ausstellung freimütig zum Expressionismus, in dem er keineswegs aufgewachsen war, aber sein Konvertitentum erscheint durchaus nicht konjunkturhaft, sondern zwangsläufig. In Stilleben, Landschaft und Porträt (in diesem besonders) gelingen Geiger überzeugende Leistungen, deren malerische Noblesse, zeichnerische Sicherheit und kompositionelle Ausgeglichenheit von einer reichen Begabung Zeugnis ablegen. — Im oberen Stockwerk des Hauses ist dem baltischen Zeichner Rolf v. Hoerschelmann eine Wand eingeräumt. Seinen Arbeiten gegenüber hängen einige Zeichnungen von Kubin. Übereinstimmungen technischer und gefühlsmäßiger Art zwischen den beiden Künstlern sind augenfällig, und Rolf v. Hoerschelmann wird nicht der letzte sein, der in Abrede stellt, daß er seinen Freund und Meister Kubin sehr viel zu verdanken hat. Aber seine Eigenart hat sich Hoerschelmann trotz alledem bewahrt. Im Grunde ist er eine ganz andere Natur als Kubin. Das pathologische Element, das Kubins Kunst so interessant und oft dämonisch macht, fehlt Hoerschelmann. Er ist ein deutscher Träumer vom Schlage Storms und Altdorfers, der in Heide und Wald Traum und Poesie findet, und wenn ihm auch Gespenster und Kobolde begegnen, so sind es keine Ausgeburten seiner modern-morbiden Phantasie, keine „Horlas", sondern Gestalten, die einer Erinnerung an alte Volksmärchen ihre Entstehung verdanken.

Es sei zum Schluß noch auf die Tätigkeit der Leitung der Münchner graphischen Sammlung hingewiesen, die es sich schon seit langem angelegen sein läßt, durch wechselnde, immer auf ein in sich geschlossenes Gebiet eingestellte Ausstellungen das Interesse des Publikums für Graphik anzuregen und die Bestände der Sammlung weiteren Kreisen aufzuschließen. Derzeit hat sie der Gebrauchsgraphik-Sammlung R. Braungarts einen Saal eingeräumt. Große Namen, vollgültige Leistungen findet man kaum unter den ausgestellten Blättern, aber viele ansprechende, gefällige Dinge, die lehrreich dartun, wie man festlichen Anläßen des bürgerlichen Lebens eine künstlerische Weihe geben kann. Und wenn der eine oder andere Besucher durch die Ausstellung

angeregt wird, bei nächster passender Gelegenheit einem Künstler einen derartigen Auftrag zu erteilen, so ist auch ein praktischer Erfolg durch diese Ausstellung erzielt. — Im zweiten Saale werden kostbare altdeutsche Zeichnungen aus dem Besitze der graphischen Sammlung gezeigt. Albrecht Altdorfer, Wolf Huber, Holbein, Burgmair, Cranach, Hans v. Kulmbach, Jürg Bren u. a. sind hier mit erlesenen Werken vertreten.

Leopold Zahn.

Ausstellungen in New York

Die neueste Kunstbewegung scheint sich auch hier mehr und mehr durchzusetzen und weiteres Interesse zu erwecken. Ja, es sieht aus, als hätten sich einige ihrer Verteidiger vorgenommen, selbst das breite Publikum, und sei es auch zunächst mal erst durch diverse „shocks“, anzulocken, damit es sich allmählich an das Neue und den veränderten Gesichtspunkt gewöhnt. So ist es wohl aufzufassen, daß jetzt in einem der großen Warenhäuser, bei Wanamaker, eine Ausstellung neuster Franzosen und anderer Künstler (nur die deutschen sind rigoros ausgeschlossen) zu sehen ist, die u. a. Matisse, Picasso, van Dongen, Derain, Dufy und Marie Laurencin vorführt. Wie weit diese Pionierarbeit, die sich der des Metropolitan-Museums und anderer Museen in verschiedenen Städten der Vereinigten Staaten anschließt, positiven Erfolg haben wird, muß abgewartet werden.

Einem leider vor einigen Jahren jung gestorbenen Modernen, Frederick R. Shaler (wohl ursprünglich Schaller), hat man in den Anderson Galleries eine würdige Gedächtnisausstellung bereitet. Aus allerlei Abhängigkeiten zeigt sich hier schon ein Weg, den der Verstorbene einem sicher starken Talent gemäß in konsequenter Weise gegangen sein würde. Von kubistischen Versuchen, in denen Bewegungsmotive die Hauptnote spielen, gelangte Shaler zu der geradezu monumentalen, auf den einfachsten Grundelementen aufgebauten Darstellung eines Hundes, die dieses Thema vollkommen zu erschöpfen scheint. Das ist in Wahrheit eine Nachschöpfung.

In denselben Galleries hatten sich vorher zwei Rumänen recht laut breitgemacht, von denen der eine ein ins Wilde umgeschlagener Hodler zu sein schien.

Bei Daniel hält Albert Bloch, der kürzlich erst aus München zurückgekehrt ist, eine Einmannsschau ab, die so manche, namentlich russische Einflüsse aufweist. In der „Vision des Sommers“ aber, die den Künstler vier Jahre lang beschäftigt hat, ist ihm ein ganz eigener Wurf gelungen. Es sieht aus, als hätte er nicht eher geruht, als bis er sich fähig fühlte, die ursprüngliche Vision aus sich heraus restlos auf die Leinwand zu projizieren. Es ist eine wahrhafte Vision, ein Traumgebild blühender, wie Echos das Bild durchziehender Farben und phantasievoller und phantasieanregender Formen, die wohl von der sogenannten Realität ausgegangen sind, sie aber nun weit hinter sich lassen und wie schwebend ihr eignes Leben führen.

Im Whitney Studio Club kommen der hiesige Führer der Modernen, der aus Italien stammende Joseph Stella, und H. E. Schnackenberg zu Worte. Stella zeigt u. a. Blumenstudien, die aus einer Liebe stammen wie Dürersche Zeichnungen. Seine abstrakten Gemälde weisen eine außerordentliche geistige Konzentration auf. Schnackenbergs Früchtestilleben leben ihre eignen rhythmischen und farbigen Reize.

Noch ein alter „Expressionist“ war jüngst hier zu sehen, der der ganzen Bewegung um ein Jahrhundert voraus war, der Mystiker William Blake, dessen letzte, noch auf seinem an seligsten Traumbildern reichen Todeslager geschaffene Zeichnungen zu Dantes Divina Comedia bei Scott und Fowles auf viele wie eine Offenbarung wirkten.

Erwähnt müssen auch noch werden die bei E. Weyhe ausgestellten Farbenstiftzeichnungen von Max von Recklinghausen, einem der verschiedenen deutschen Künstler, die nach Amerika verschlagen worden sind. Es sind spontane Eindrücke von Landschaften, die im Geiste des Künstlers feste, konzentrierte, fast wie gemeißelte Formen annehmen, und die durch eine kühne, Himmel und Erde zu einer großen Einheit zusammenschweißende Farbengebung bestechen.

Daß deutsche Kunst ganz langsam und gleichsam durch ein Hintertürchen hier jetzt wieder eindringt, beweist die diesjährige Ausstellung farbiger Reproduktionen für Schulen und Wohnräume, die die American Federation of Arts wieder unter Leitung des Mr. Eaton abhält. Von dieser trefflichen Bestrebung war schon vor einem Jahre einmal die Rede. Heuer finden sich nun ein paar deutsche Blätter auf ihr, zwar noch etwas in die Ecke gedrückt, aber sie sind doch immerhin vorhanden: ein oder zwei Bauernstücke nach Leibl und eine bei Meißner & Buch in Leipzig gedruckte Landschaft. Auf die für diese Zwecke besonders geeigneten Teubnerschen farbigen Originalsteinzeichnungen hat man offenbar noch verzichtet, weil sie wohl gar zu auffällig gewesen wären. Vielleicht bringt sie die nächstjährige Ausstellung und setzt damit das Siegel unter die Rückkehr „normaler“ Beziehungen! F.

Von Künstlern und Gelehrten

Dr. Paul Erich Küppers †

Am 7. Januar ist Paul Erich Küppers, der künstlerische Leiter der Kestner-Gesellschaft in Hannover, nach kurzem Leiden im Alter von 33 Jahren der Grippe erlegen.

Ein tragischer Zufall hat es gefügt, daß das vorliegende Heft die letzte schriftstellerische Arbeit dieses ausgezeichneten Kopfes veröffent-

lichen sollte, der zweifellos eine der stärksten Hoffnungen im jungen Deutschland gewesen ist. Die Kestner-Gesellschaft, der Küppers seit ihrer Begründung mit der ihm innewohnenden Überzeugung und einem nie versagenden Temperament Richtung und Aufstieg gewiesen, hat durch das viel zu frühe Hinscheiden dieses Mannes einen unersetzlichen Verlust erlitten. Denn was diese Gesellschaft für die Kunst gewirkt, war im letzten immer das Werk ihres künstlerischen Leiters, und solange noch die neue Kunst im Mittelpunkt eines unerhörten, die Geister aufwühlenden Kampfes stand, war Paul Erich Küppers ihr bester Anwalt, der unbekümmert um Konvention und äußere Rücksichten immer nur seiner Überzeugung folgte. Mit der ihm eigenen prachtvollen schriftstellerischen Begabung ist er unentwegt Jahre hindurch für die Ziele der neuen Kunst eingetreten, die für ihn — wie für einen großen Teil unserer Jugend — zugleich Manifestation einer neuen Weltanschauung war, die Europa aus dem Zerfall einer lediglich auf äußeren Ehrgeiz eingestellten Zivilisation auf den Weg wahrer Kultur zurückführen soll. So sind z. B. die knappen Einführungen, die Küppers in regelmäßiger Folge den Katalogen der Kestner-Gesellschaft voraufstellte, durchweg stärkstes persönliches Bekenntnis zu dem Werk der Schaffenden, aber mehr noch Dokumentation jener neuen Gesinnung, die vielleicht in ihm eine ihrer reinsten Formungen gefunden, ähnlich der, die er in seinem kleinen Buch über den „Kubismus" niedergelegt, das heute am klarsten das geistige Vermächtnis dieses seltenen Menschen und Künstlers für die Zeit bewahrt. Auch als Kunsthistoriker hat sich Küppers durch ein Buch über Ghirlandajo als eine nicht alltägliche Begabung ausgewiesen, und wenn in der letzten Zeit seine besondere Vorliebe (angeregt durch die ostasiatische Ausstellung der Kestner-Gesellschaft, die zu einem nicht geringen Teil sein Werk gewesen) dem künstlerischen Erbe Ostasiens galt, so mag man heute doppelt seinen frühen Tod beklagen, der ihn gehindert hat, letzte Erkenntnisse, die längst in ihm reif geworden, auch literarisch der Welt mitzuteilen. Die vielen aber, die den Menschen gekannt und seine prachtvolle Jugend geliebt haben, werden fühlen, daß diesmal der Tod eine Lücke aufgerissen hat, für die es keinen Ersatz gibt. Denn mit Küppers ging eine ganze Persönlichkeit von hinnen, ein Mensch, der keinen anderen Ehrgeiz kannte, als in Gott zu sein und für Göttliches zu wirken. Biermann.

Der wissenschaftliche Assistent des Museums Boymans in Rotterdam, D. Hannema, ist zum Direktor des gleichen Museums ernannt worden, an Stelle des nach Amsterdam berufenen F. Schmidt-Degener. D. Hannema wurde von dem letzteren in die Museumspraxis eingeführt, nachdem er einige Semester bei Prof. Vogelsang in Utrecht studiert hatte. — Der Kustos am städtischen Museum der bildenden Künste in Leipzig und Privatdozent für neuere Kunstgeschichte an der dortigen Universität Dr. Hermann Voss ist zum Kustos an die Gemäldegalerie der Staatlichen Museen in Berlin als Nachfolger R. Oldenbourgs berufen worden.

Der Kunstmarkt

Vom amerikanischen Kunstmarkt

Wie groß der Preissturz von Kunstwerken auf dem hiesigen Markt ist, von dem hier schon öfters warnend die Rede war — leider, wie es scheint, ohne von Interessenten in Betracht gezogen zu werden —, das möge folgendes eklatante Beispiel wieder einmal erhärten.

Am 19. November kam hier eine berühmte chinesische Vase der Sungperiode, eine sogenannte „Straußeneiervase", zur Versteigerung, die im Jahre 1903 an der gleichen Stelle $ 2300 eingetragen hatte. Diesmal war das höchste Angebot $ 1200, also fast nur die Hälfte! Auf einer anderen Auktion mußte ein spätgotischer, von Bode glänzend begutachteter Wandteppich, das Hauptstück der Auktion, zurückgezogen werden, weil kein Angebot auch nur annähernd den Wert des Teppichs erreichte. Und so ließen sich Beispiele auf Beispiele häufen. Ob man es trotzdem glauben wird, daß Amerika nicht die Ablagestätte für Kunst aller Art, guter wie auch schlechter, ist, und daß man hier nur auf die unbeschränkte Einfuhr von drüben wartet, um alles aufzukaufen und dabei mit den Dollars nicht zu sparen? Kaum! Denn alles Reden und Schreiben nützt nichts. Amerika gilt eben nun mal, galt ja schon vor dem Kriege, als das Land der Millionäre, die noch dazu nur darauf aus seien, „Kunstschätze" aller Art zu kaufen; und so wird es bleiben.

Jetzt sind hier zwei Herren aus Deutschland in New York. Sie haben sich im feinsten und natürlich teuersten Hotel der Stadt etabliert und dort einen, wie versichert wird, erstklassigen Rembrandt ausgestellt. Seit zirka vier Wochen hoffen sie, die Sammler würden darum kämpfen, dieses Bild für zirka $ 100 000 zu erwerben. Sie hoffen es noch immer, und doch soll bisher nur die Firma Duveen ihnen ein Angebot von $ 45 000 gemacht haben. Und wenn sie nicht ein ähnliches schließlich annehmen, so werden sie eben, um vieles weiser, aber um mehrere $ 1000 ärmer, nach Deutschland zurückkehren müssen. Diese Herren hatten vielleicht gehört, daß einige englische Firmen Abgesandte mit ausgesuchten Gemälden hierherschicken, die dann im vornehmen Viertel Wohnung nehmen und Gäste bei sich empfangen und ihre ängstlich behüteten Schätze nur Eingeladenen recht geheimnisvoll vorführen. Das stimmt, aber diese Firmen sind hier bekannt, kennen das Feld hier selber genau und schicken Vertreter, die, auf ihrem Gebiete, sozusagen mit

allen Wassern gewaschen sind und als „gentlemen“ nur so nebenbei auch außerordentliche Schätze zu zeigen scheinen. Dazu geht ihrem Kommen die geschickteste, auf die Neugier und andere schöne menschliche Eigenschaften eingestellte Propaganda voraus, die der englischen Propaganda auf politischem Gebiete in nichts nachsteht (und man weiß ja jetzt, was die letztere bedeutet und erreicht hat), an Geschmeidigkeit und Biegsamkeit sie aber womöglich noch übertrifft. So erreichen diese Herrschaften selbst jetzt dann und wann gute Resultate, wo es sogar hiesigen Firmen nicht gelingen will, aus der schweren Depression herauszukommen.

Von ein paar Bilderverkäufen kann immerhin berichtet werden, sie aber stempeln die Saison durchaus noch zu keiner guten, sondern sind ganz vereinzelte Ausnahmen. So hat Mr. Friedsam, dessen Sammlung sich zu einer der bedeutendsten hierzulande auswächst, kürzlich Dürers „Heiland“ aus der Felixkollektion in Leipzig, und Quentin Matsys „Ruhe auf der Flucht“ aus der Oppenheimer Kollektion-Köln erworben. Er baut sich jetzt eine eigene Galerie, um seine Schätze würdig unterbringen zu können.

Ein berühmter Franz Hals, das Männerporträt aus der Sammlung des Grafen Maurice Zamoyski, ist in den Besitz des Mr. John M'Cormack übergegangen.

Die American Art News meldet außerdem den Ankauf der Mantegnaschen „Sybille“ aus der Herzog von Buccleughsammlung seitens der Duveens, die vielleicht die einzige Kunstfirma ist, der die gegenwärtige Stagnation nichts anhaben zu können scheint. F.

Bevorstehende Versteigerungen

Berlin

Am 23.—25. Januar versteigern Hollstein & Puppel, die Kupferstichsammlung des verstorbenen Hofmalers Johann Heinrich Beck, Dessau, welche wieder verschiedene Abteilungen enthält. Der erste Teil umfaßt Kupferstiche, Radierungen und Handzeichnungen vorwiegend deutscher Künstler des 18. und 19. Jahrhunderts. Darunter eine große Anzahl von Radierungen Chodowieckis, die in letzter Zeit selten auf dem Markt vorkommen. In dieser Abteilung sind noch zu erwähnen Arbeiten von Krüger, Kügelgen, Menzel, Mind, Preller, Rethel, Richter, Ridinger, G. F. Schmidt u. a. Der zweite Teil bringt Lithographien, größtenteils in Farben, von Daumier und Gavarni, wie sie in dieser Reichhaltigkeit in den letzten Jahren selten zum Angebot kamen. Daran schließt sich eine Abteilung moderner Graphik, illustrierte Bücher und Kunsthandbücher. Unter letzteren ist besonders zu erwähnen das prächtige Werk von Lavater: Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis in einem der zehn Exemplare, die Lavater, als er sich in Geldnot befand, an Goethe sandte. Die letzte Abteilung umfaßt ca. 350 Schweizer Ansichten und Kostümbilder, zum größten Teil in Farben von bekannten Schweizer Künstlern wie Aberli, Biedermann, Birmann, Lory, Lafon, Hegi, Freudeberger, Schmid, Linck, Hürlimann, Merian u. a.

Neue Kataloge

Rudolf Bangel, G. m. b. H., Frankfurt a. M., Neue Börse. Katalog 1027. Künstlerischer Nachlaß Prof. Adolf Schreyer mit einer farbigen und 35 Lichtdrucktafeln und Vorwort von Prof Dr. Uhde-Bernays.

Hollstein & Puppel, Kunstantiquariat, Berlin W 15, Meinekestr. 19. Kunstauktion XIX. Sammlung des Hofmalers Johann Heinrich Beck-Dessau (I. Teil) und andere Beiträge. Kupferstiche, Radierungen, Handzeichnungen deutscher Künstler des 18. und 19. Jahrh. / Lithographien / Moderne Graphik, japan. Farbenholzschnitte / Illustrierte Bücher, Kunsthandbücher usw. / Trachten und Kostüme / Schweiz. — Versteigerung: 25.—25. Januar.

R. W. P. de Vries, Amsterdam, Singel 146. Katalog einer kostbaren Sammlung von alten Zeichnungen, zum größten Teil aus dem Besitz des Prinzen von S.-B. Versteigerung: 24. und 25. Januar.

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft 2	30. Januar	Heft 2	23. Januar
„ 3	9. Februar	„ 3	2. Februar
„ 4	23. Februar	„ 4	16. Februar

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstr. 4. Telefon Nord 429

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone“:

BERLIN: Curt Bauer, Berlin-Südende, Märkische Str. 3, II, Tel. Steglitz 110. / MÜNCHEN: Dr. Leopold Zahn, München, Kaulbachstr. 35, I / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Marienstr. 19 / ÖSTERREICH: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerstr. 10 / NIEDERLANDE: i. V. Dr. F. M. Huebner, Scheveningen, Keyserstr. 225 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelsangstr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / DÄNEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Westend 4 / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 120 Haven Avenue, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Avenida Leandro Alem 424 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92

Verlag, Geschäftsstelle u. Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2
Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Zum malerischen Werk von Rubens

Mit sechs Abbildungen auf vier Tafeln *Von AUGUST L. MAYER*

Die neue Auflage des Rubensbandes in der Folge der „Klassiker der Kunst" hat dank der großen Kennerschaft und der Arbeitskraft des allzufrüh verstorbenen Bearbeiters Rudolf Oldenbourg die Rubensforschung einen mächtigen Schritt vorwärts gebracht. Wie Oldenbourg selbst ausdrücklich bemerkt, sind infolge äußerer Umstände die Skizzen und Bildnisse, die ihm bekannt waren, nicht alle zur Reproduktion gelangt. Abgesehen aber von diesen nur in den Erläuterungen erwähnten Arbeiten, die also wenigstens durch diese kurzen Zitate Eingang in die Rubensliteratur gefunden haben, sind in jüngster Zeit einige wichtige Arbeiten aufgetaucht, die noch Oldenbourg unbekannt geblieben waren oder von ihm nicht in ihrer vollen Bedeutung eingeschätzt worden sind. Von einigen dieser Stücke soll im folgenden die Rede sein, ebenso wie ich dabei die Gelegenheit ergreifen möchte, zu verschiedenen Bemerkungen Oldenbourgs kurze Ergänzungen zu geben.

In seinem Aufsatz „Rubens in Italien"[1] ist Oldenbourg naturgemäß auf das schon wiederholt behandelte Kapitel „Rubens und die Antike" erneut eingegangen. In einer Anmerkung spricht er (a. a. O. S. 278) auch von einer Darstellung des Herkules, die unmittelbar von dem „Herkules Farnese" abhängig ist. Das betreffende Bild, das Oldenbourg nur nach einer Photographie kannte und vor etwa zehn Jahren im deutschen Kunsthandel auftauchte, schien ihm eine direkte Kopie nach einem verschollenen Rubensschen Original zu sein. Dieses Stück ist nun vor einiger Zeit in eine bekannte Münchner Privatsammlung gelangt (Abb. S. 55). Der Besitzer ließ das kleine Holzbild reinigen, und siehe da, die derben, entstellenden Übermalungen verschwanden, und eine prachtvolle eigenhändige, sehr flüssig gemalte Skizze von Rubens kam zum Vorschein! Wiederum verrät sich die ganze Selbstherrlichkeit des Flamen. Denn interessanter und wertvoller noch als die Übernahme des Motivs ist die Art der Umgestaltung, die Übersetzung ins flämische Barock. Daß die Formen in jeder Hinsicht den echt Rubensschen Duktus zeigen, ist selbstverständlich. Von der Umwandlung des Standmotivs in das Schreitmotiv hat schon Oldenbourg kurz gesprochen. Aber der Drang des Meisters nach Bewegung, nach Aktivität ist damit noch nicht befriedigt: Rubens läßt den Herkules über die Leiche des Antäus schreiten. Doch auch dies ist für Rubens noch nicht genug: Die Rechte des toten Antäus verkrampft sich in die Keule des Siegers.

* * *

Die beiden unvollendeten Bildnisse des Erzherzogs Albrecht und der Infantin Isabella, die Glück vor einiger Zeit für das Wiener Staatsmuseum erworben hat, sind in Fachkreisen viel diskutiert worden[2]. Ich möchte mich aus zwei Gründen hier dazu äußern. Einmal weil dem Schreiber dieser Zeilen nachgesagt wurde, er habe die Authentizität der Bilder angezweifelt, und zweitens um auf den Zusammenhang mit der Porträtauffassung des jüngeren Pourbus hinzuweisen. Die Wiener Bilder sind zweifelsohne eigenhändige, für unsere Kenntnis von Rubens künstlerischer Entwicklung höchst aufschlußreiche Arbeiten. Ich bin unabhängig von Oldenbourg und Glück zur gleichen Datierung auf das Jahr 1609 gekommen. In London sah ich im Herbst 1921 bei Durlacher Bros. ein männliches Bildnis von der Hand des jüngeren Pourbus, genau wie die Wiener vor einen brennendroten, leicht horizontal (durch Schatten?) gestreiften Vorhang gestellt (Abb. S. 58). Auch das Stockholmer Museum besitzt ein pourbusartiges weibliches Porträt, das ähnlich behandelt ist. Aber welch ein Unterschied in der Zeichnung, Modellierung

[1] Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen Bd. XXXVII.
[2] Abgebildet bei Oldenbourg a. a. O. und in dem Aufsatz von G. Glück in „Die bildenden Künste" (1921).

und im Kolorit! Nirgends die Saftigkeit, die Kraft, die Bewegung in Farbe und Form, die wir bei Rubens in Wien finden. Welche Plastik, welche Unmittelbarkeit der fast allzu naturalistischen Charakterisierung! Wie charakteristisch für das vollblütig Barocke des jungen Rubens dieser einem starken, sich windenden Schlangenleib gleichende Arm des Erzherzogs! Und schließlich die — nicht ganz vollendeten — Hände. Wer in ihrer Zeichnung und Modellierung, in der Betonung des Motorischen, das sich in jedem Glied ausdrückt, nicht Rubens erkennt, weiß überhaupt nicht, was Rubens ist. Und wer es recht sehen will, mag nur damit die Hände auf dem hier abgebildeten Pourbusporträt vergleichen.

Oldenbourg hat unter den Bildnissen auch das kleine grau in grau gemalte des Herzogs von Olivarez mit Recht neu aufgenommen, das sich bis 1921 in der Sammlung des verstorbenen L. Cardon in Brüssel befand. Als Entstehungszeit gibt er 1628—29 an. Das Datum ist aber doch etwas genauer zu fixieren. In meinen „Kleinen Velazquezstudien" habe ich mich S. 17 ff. ausführlich dazu geäußert, da Velazquez dem nordischen Kollegen die Vorlage für seine Grisaille geliefert hat, die ihrerseits wiederum die Vorlage für den sicher vor 1629 erschienenen, offenbar aber schon 1626 vollendeten Stich des P. Pontius ist. Rubens hat diese Grisaille geraume Zeit vor 1628 gefertigt, da er ja 1628 in Madrid den Minister persönlich kennen lernte. Vor allem aber besitzen wir das Dankschreiben des Olivarez für den übersandten Stich, vom 8. August 1626 aus Madrid datiert. Da von diesem Stich, besonders von dem Wappen und den Allegorien, die dabei angebracht werden sollen, schon in einem Brief des Rubens vom 26. Dezember 1625 die Rede ist, dürfen wir die Entstehung der Grisaille richtiger auf Ende 1625, Anfang 1626 bestimmen.

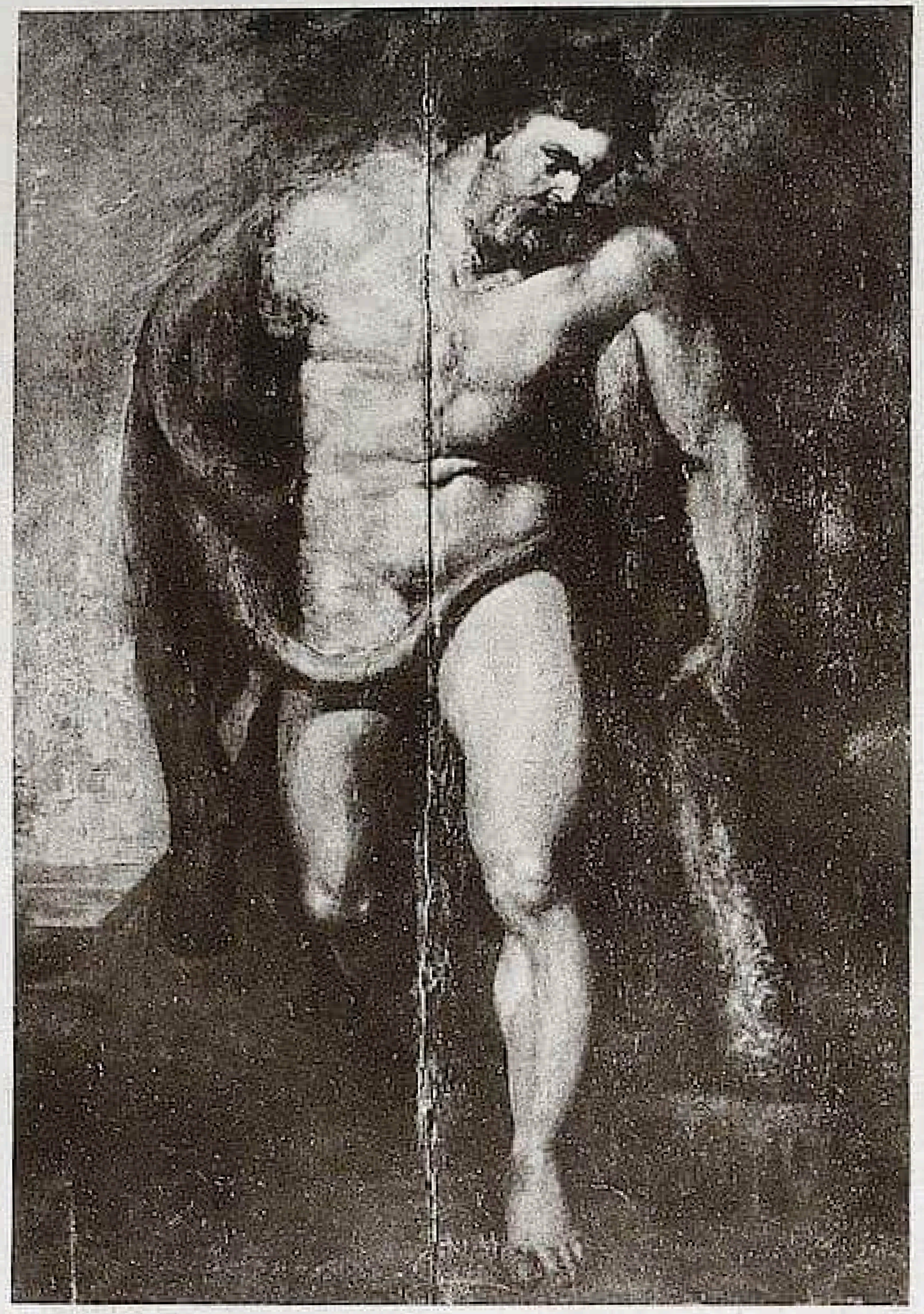
* * *

Daß Rubens den Kardinalinfanten Ferdinand 1635 nach seinem Einzug in Antwerpen gemalt hat, ist bekannt. Oldenbourg betont, daß das Porträt in zwei Typen verbreitet wurde, deren einer das Halbfigurenbild, besser gesagt das Kniestück in Rüstung und Hut mit eingestützter Linken ist und sich in häufigen Varianten wiederfindet. Das beste Exemplar ist in der Sammlung Pierpont Morgan. Der andere Typ ist das große Reiterbildnis, dessen bestes Exemplar der Prado besitzt. Oldenbourg sagt aber nicht klar, ob nicht etwa diese beiden Typen auf ein drittes Porträt zurückgehen; aus der Fassung seiner Anmerkung darf man aber schließen, daß auch er glaubte, daß diese beiden Typen auf ein unbekanntes Urbild zurückgehen. Dieses Urbild glaube ich nun in dem hier abgebildeten Brustbild gefunden zu haben (Abb. S. 58). Es zeigt den Prinzen in Kardinalstracht, ist ungemein leicht und flüssig gemalt und verrät alle Merkmale einer unmittelbaren Naturaufnahme. Es ist in kurzer Zeit, vielleicht gar nur in einer Sitzung heruntergemalt (der ovale Rahmen ist sicher erst später hinzugefügt[1]). Meiner Ansicht nach ist dies eben die von Rubens als Grundlage für die größeren Bilder geschaffene Naturstudie (wofür wir ja in der Geschichte der Malerei, namentlich in jener Zeit genug Analogien haben, vgl. das Guevaraporträt Grecos und das Papstporträt des Velazquez). Es ist nun doppelt auffällig, wie der Hut bei den ausgeführten größeren Bildnissen nicht eigentlich recht auf dem Kopf sitzt, sondern aufgemalt ist, was sich ja nun leicht erklären läßt.

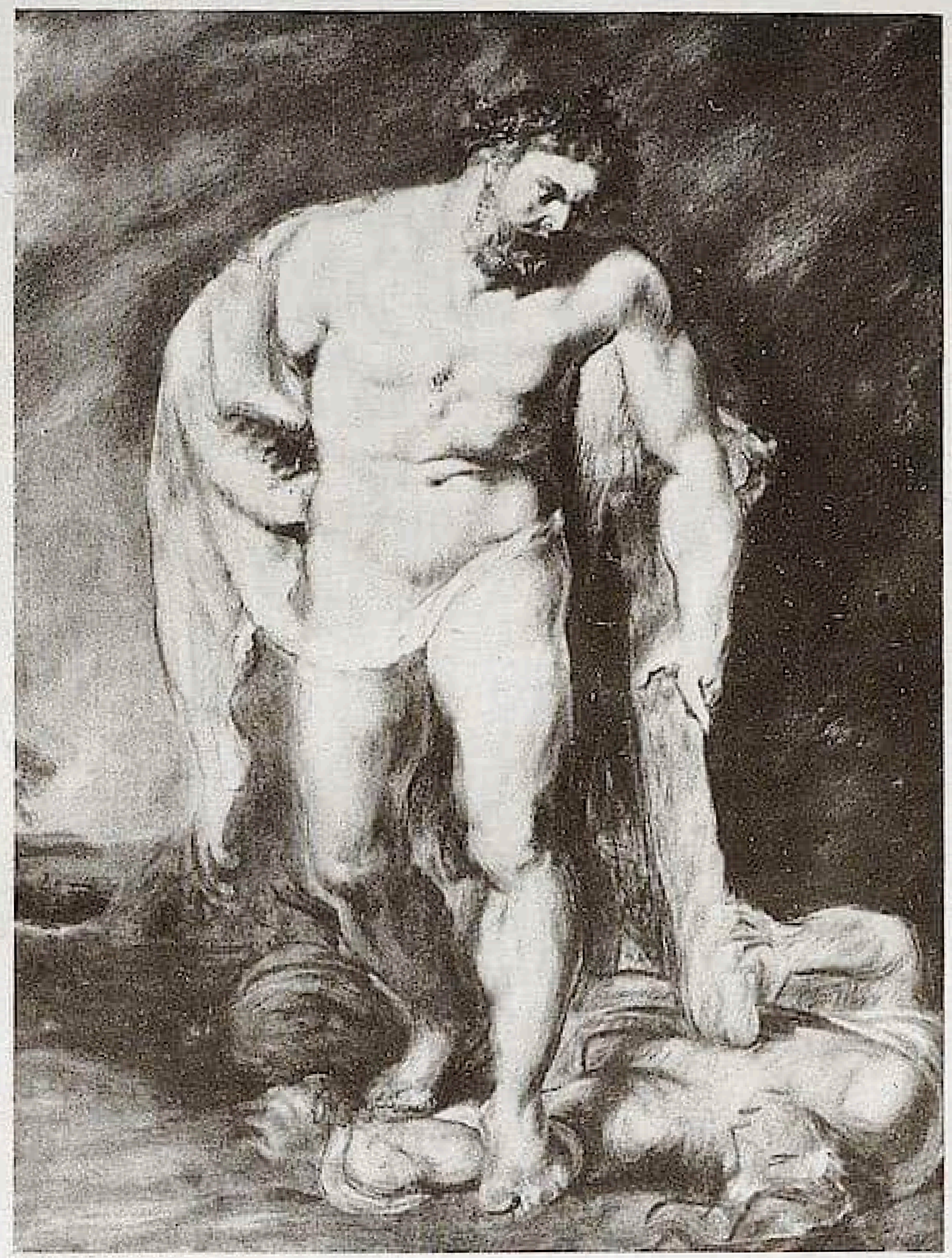
* * *

Da wir nun von den Beziehungen von Rubens zu Italien und zum Kardinalinfanten gesprochen haben, sei auf eine sehr bemerkenswerte Beziehung des späten Rubens zu Tintoretto hingewiesen, bei der der Kardinalinfant auch wieder eine Rolle spielt. Es handelt sich um die Darstellung der Schlacht bei Nördlingen, die einen Teil der Dekoration zur Feier des Einzugs des Infanten in Antwerpen bildete und sich jetzt im Schloß von Windsor befindet. Es wird auf den ersten Blick klar, daß hier Rubens eine alte Erinnerung

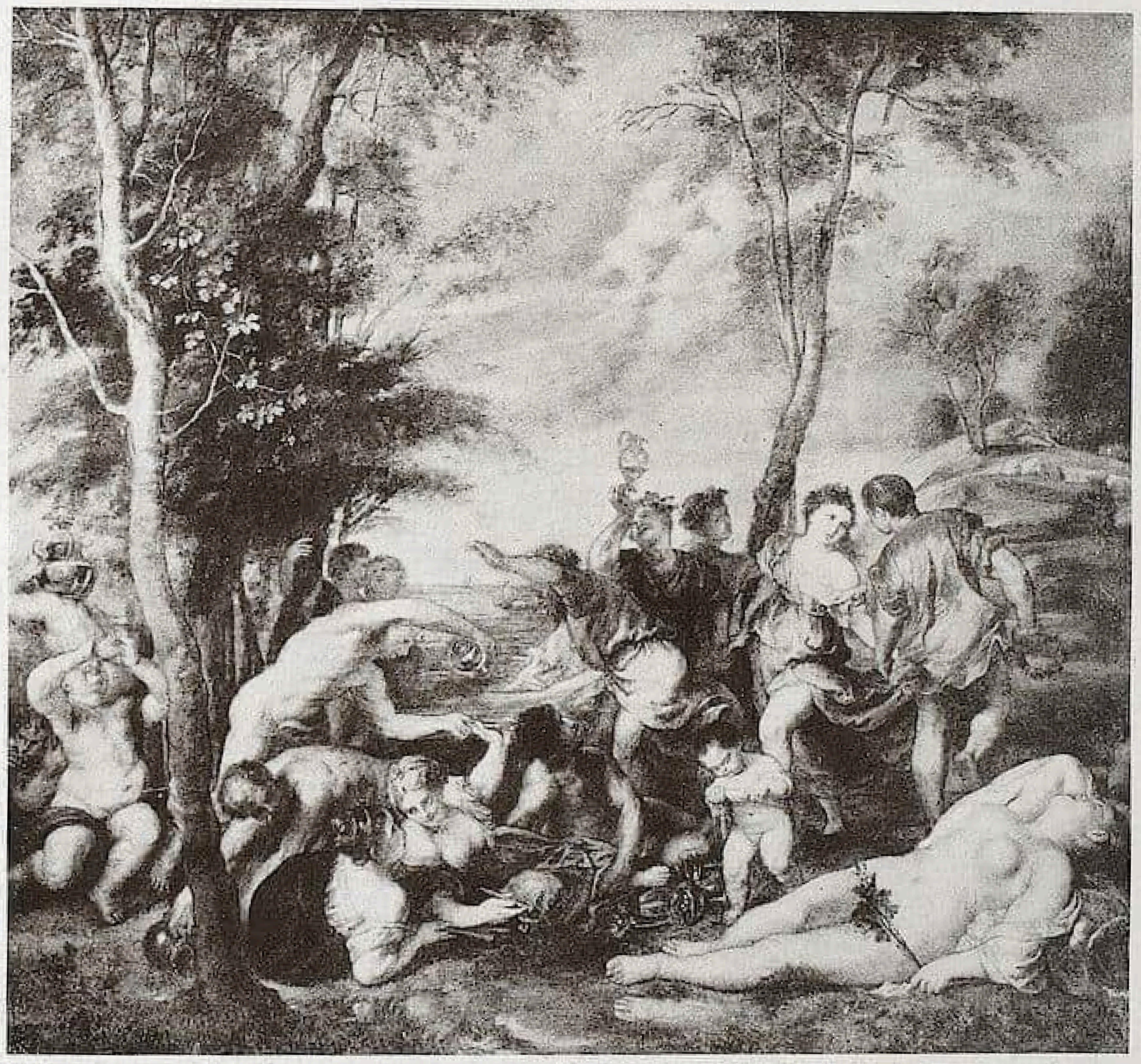
[1] Eine schwache Kopie, nur den ovalen Ausschnitt wiedergebend als „A. van Dyck?" Früher in der Sammlung J. Muñoz de Ortiz. Versteig. Lepke, Berlin, 12. Dezember 1911. Nr. 61, Abb. Tafel 9.



Rubens. Herkules. (Vor der Reinigung.)
Privatbesitz, München.



Rubens. Herkules. (Nach der Reinigung.)
Privatbesitz, München.



Rubens. Bacchanal.
(Kopie nach Tizians Bild im Prado.)
Königl. Gemäldegalerie, Stockholm.

Rubens. Das Kinderfest.
(Kopie nach Tizians Bild im Prado.)
Königl. Gemäldegalerie, Stockholm.

F. Pourbus d. J. — Männliches Bildnis.
Kunsthandel, London.

Rubens. — Der Kardinalinfant Ferdinand von Spanien.
Privatbesitz, München.

an den Gonzaga-Zyklus Tintorettos aufgefrischt hat, den er in Mantua in seiner Jugend sich mehr als einmal angesehen hat; wer weiß, ob nicht Rubens außer zeichnerischen Notizen sich auch heute verschollene Kopien darnach gemacht hat. Die Rubenssche Darstellung ist eine freie, höchst persönliche Verwertung und Kombination von Motiven aus der „Einnahme von Parma" und der „Vertreibung der Franzosen aus Pavia". Das offenbart sowohl die Gesamtanlage wie auch Einzelheiten in der Komposition von Mittel- und Hintergrund. Dies führt uns dazu die Gelegenheit zu benützen, wiederholt auf die Kopien von Rubens nach Tizian hinzuweisen, die leider auch in dieser Neuauflage des Rubensbandes nicht veröffentlicht sind. Man spricht meistens nur von der interessanten Kopie nach Tizians „Sündenfall" und den Porträtkopien, nicht aber von den beiden, zweifellos schönsten Kopien, die Rubens angefertigt hat, — mit die herrlichsten, die überhaupt je gemalt worden sind: die beiden im Stockholmer Museum befindlichen Kopien nach dem „Bacchanal" und dem „Kinderfest", die in jeder Hinsicht vollkommene Neuschöpfungen genannt werden dürfen (Abb. S. 56 u. 57). Es gibt kaum im Gesamtwerk von Rubens etwas Strahlenderes und Blumigeres, kaum etwas, was so sehr zu Watteau und den späteren Franzosen hin vermittelte, wie diese beiden Bilder. Es ist merkwürdig, wie Rubens, dessen Kompositionen doch so sehr nach dem Bildrand hindrängen, Tizian gegenüber vom Bildrand mehr abrückt, d. h. seinen Figuren noch mehr Raum und Luft schafft. Das Tempo ist in jeder Hinsicht gesteigert, all das, was bei Tizian noch zeichnerisch ist, ganz in das Malerische umgesetzt, die Tiefe in völlig neuer Weise betont. Die Landschaft ist eine ganz von Rubens Gnaden, wo jede Erinnerung an venetianische Bäume und die Erde der terra ferma, jeder Gedanke an venetianischen Himmel und Wolken ausgelöscht scheint, und doch haben die Bilder, wie schon gesagt, fast noch größere strahlende Heiterkeit; die Erregung und Sinnlichkeit ist naturgemäß in das Flämische übersetzt, in Typ und Form, in Blick und Geste, natürlich all das, was stets in der venetianischen Kunst halb verschleiert, kaum ausgesprochen bleibt, ist hier mit Deutlichkeit gesagt, aber ohne ins derb Flämische zu geraten.

Heinrich Nauen

Von EDWIN SUERMONDT
Mit zehn Abbildungen auf fünf Tafeln

Einer Dame, die ihn fragte, wie Malerei am besten lehrbar und lernbar sei, gab Nauen einmal die Antwort: „Überhaupt nicht! das ist angeboren". Es gibt nicht viele, selbst in unserem Zeitalter der Autodidakten nicht, denen ein solcher Ausspruch selbstverständlich, ohne eine Spur von Anmaßung, über die Lippen gehen darf. Für Nauen ist dies gelegentlich hingeworfene Wort im höchsten Maße typisch mit seiner leidenschaftlichen und stolzen Ablehnung alles dessen, was nicht organisch gewachsen, sondern angelernt, abgesehen, Manier, irgendwie „akademisch" ist und die Kunst bestenfalls zu einem schmückenden Spiel erniedrigt, während sie ihm — wie jedem echten Künstler — Weihe, höchstes Menschentum, gesteigertes Erleben bedeutet. Und es ist typisch für ihn in seiner immanenten Tragik: was an Qual darin liegt und an erbittertem Ringen, an Kämpfen und Niederlagen, an Anfeindungen und tiefster Einsamkeit, das hat Nauen durch lange, schwere Jahre wie kaum einer an sich erfahren. Es ist der auszeichnende Fluch jedes Eigenen, daß er zum Alleinsein verurteilt ist. So fand der knapp 18jährige Jüngling in Düsseldorf nicht den Malerfreund, den er sehnsüchtig suchte, und die Akademie, die ihm nicht einmal technisch Brauchbares vermitteln konnte, gab ihm Steine statt Brot. Einsam blieb er später als Meisterschüler des von ihm persönlich hochverehrten Grafen Kalckreuth, und ein schmerzlicher Bruch mußte ihn aus dieser „Sackgasse" retten. Dann kam die Zeit, wo er, ganz auf sich gestellt, in Belgien lebte, und die bösen Jahre in Berlin. Die laute, hastige Stadt des Betriebs um der

Betriebsamkeit willen, diese mit Getöse leerlaufende Maschine, mußte Nauen so wesensfremd sein, daß es wohl nicht der häßlichsten Äußerungen des dortigen genius loci bedurft hätte, die Sehnsucht nach seiner niederrheinischen Heimat in ihm übermächtig werden zu lassen. Als habe ein geheimnisvoller Instinkt ihn geleitet, die tiefe Abgeschiedenheit der Wasserburg im Ried aufzusuchen, weil die Zeit erfüllt war, hat er aus dieser Berührung mit dem mütterlichen Boden, antäusgleich, die Kraft gezogen, die schönen Versprechungen seiner Jugend mit der Erfüllung des Mannesalters zu krönen. Von hier datiert der eigentliche „Nauen".

Es ist nicht müßig, wenn hier die innere große Vereinsamung, zu der sich häufig auch die äußere gesellte, so herausgestellt wurde. Nauens singuläre und etwas abseitige Stellung in der modernen Kunst, Art und Tempo seiner Entwicklung, sowie das spezifische Gewicht seines Werkes lassen sich nur von hier aus richtig würdigen. Die Beurteilung einer Produktion, die dem Ausstellungsbetrieb unserer Tage mit so entschlossener Bewußtheit fernsteht, wird nur dann eine gerechte sein, wenn man ihr Wesentliches an den Quellen aufsucht und dafür vieles eliminiert, was sich ohne oder gegen den Willen des Künstlers durch lange Jahre auf mancher gelegentlichen Kunstschau und in allerlei Kunsthandel herumtrieb. Nauens Freunde haben oft mit Bitterkeit das Unrecht empfunden, wie dadurch das Bild seines Schaffens entstellt wurde: unfertige, dem gutmütigen Künstler im Atelier abgedrungene Leinwände, oder in Stunden schnell herunter gemalte Skizzen — für ihn nur Wegweiser und Brücken zu farbigen und kompositionellen Problemen seiner großen Bilder, — hingen zwischen den (ebenfalls unfertigen) Elaboraten eilfertiger, von der Ausstellungsfurie gejagter Zeitgenossen, galten weiten Kreisen kraft Format, Ölfarbe und Katalog als „Bilder", und nur die Eingeweihten wußten, daß hier nicht, wie bei den Nachbarn, Endgültiges gegeben war. Das Endgültige, das „fertige Bild" — man denkt an Cézannes „wie die alten Meister in den Museen" — das ist das oft ausgesprochene Ziel von Nauens Kunst, und wir werden sehen, wie er, in seiner Einsiedelei vergraben, taub gegen die Lockungen eines falschen Ruhms und eines lärmenden Merkantilismus, darum in ungeheurer Zähigkeit gerungen hat.

Über Nauens erste Entwicklungsperiode, die etwa von 1898—1910 reicht, sind Märchen im Umlauf, die deshalb nicht wahrer werden, weil sie zählebig sind. Den unleugbaren, starken und Jahre nachhaltenden Einfluß, den van Goghs Kunst auf ihn ausübte, hat man auf die unsachlichste Art gegen ihn ausgeschlachtet. Statt die Erklärung in der Gleichartigkeit der Rasse, des Temperaments, der künstlerischen Konstitution und der Weltanschauung zu suchen, entrüstete man sich über Plagiat.

Es ist immer von großem Reiz zu sehen, wie ein junger Künstler sich mit einem älteren auseinandersetzt, vorausgesetzt, daß er nicht in seinem Vorbild stecken bleibt, und wir haben erst kürzlich die schmerzliche Freude gehabt, bei dem zu früh verstorbenen Wilhelm Morgner einen dem Nauens ganz ähnlichen Entwicklungsgang festzustellen. Was aber soll man sagen, wenn Leute, die ausgerechnet Brockhusen sammelten, Nauens Bilder jener Epoche als „Imitationen" ablehnen zu sollen glaubten?! War es so schwer, an der Qualität dieser gefühlten Form und differenzierten Farbe zu merken, daß es sich unmöglich um sklavisches Nachbeten handeln konnte? Nachzuempfinden, wie er sich schrittweise von seinem Mentor entfernte? Das große Erntebild von 1909, der Schlußstein der Reihe, ist ein letzter „Hommage à van Gogh", gleichzeitig aber so voller neuer Ansätze, daß man heute nicht mehr begreift, wie man das in Deutschland übersehen konnte; in Paris war das bekanntlich anders, und Matisse, der den unbekannten Deutschen freudig beglückwünschte, wäre wohl sehr erstaunt gewesen, das Urteil des Vaterlandes über seinen Propheten zu vernehmen. In diesem Zusammenhang sei als Kuriosum erwähnt, daß die erste Studie zum „Grabenden Bauer" — auf der Rückseite einer Postkarte — durch den Poststempel von 1904 genau datierbar ist. Eine farbige Skizze dazu entstand noch im gleichen Jahre. Erst im folgenden aber sah

Nauen ſeine erſten van Goghs — in Hagen, nicht in Paris, wo ihm bei ſeinem früheſten Aufenthalt Degas den ſtärkſten Eindruck gemacht hatte. Und gerade bei dieſem „Grabenden Bauer“ ging, als das ſchöne Bild fertig war, der Rummel los, und das hämiſche Witzwort „Nauen gräbt van Goghs Grab“ gab allen, die es kolportierten, das Gefühl angenehmer Überlegenheit. Es iſt wohl unnötig, die offenen Türen der Legendenbildung weiter einzurennen. Wer die früheſten lavierten Federzeichnungen kennt, die der mit moderner Kunſt gänzlich unbekannte Akademiejünger in ſeinen Mußeſtunden machte, jene merkwürdigen Blätter, deren aufgeregter Strich nach prägnanter Formgebung und Bildwirkung zugleich ſtrebte, der wird als Selbſtverſtändlichkeit empfinden, was Nauen über ſein erſtes Erleben van Goghs ſagte: „Mir war, als nähme mich ein gleiches Wegs daher gehender Freund bei der Hand und zöge mich eine Strecke mit.“

Ein glücklicher Zufall fügte es, daß ein gemeinſamer Freund mich im Spätſommer des Sonnenjahres 1911 in Dilborn einführte, als Nauen dieſe erſte „Strecke“ gerade durchlaufen hatte, und der Aufſtieg ſeiner Mannesjahre ſich bei ihm ankündigte. Zwar waren im Atelier, wie rückſchauende Erinnerung feſtſtellt, Ölbilder nur ſpärlich vertreten, und Werke ſeiner früheren Zeit fehlten, bis auf wenige köſtliche graphiſche Sachen faſt ganz — bei einem Künſtler, der noch keinen feſten Kunſthändler hatte, gewiß eine auffallende Erſcheinung. Wenn man aber weiß, daß Nauen der treueſte Mitarbeiter ſeines Ofens iſt und noch kurz vorher faſt die ganze Produktion von 1910 vernichtet hatte, erklärt ſich auch dieſer Umſtand. Dafür gab es Aquarelle, ganze Haufen, viele Dutzende, vielleicht Hunderte aus ſeiner letzten Zeit. Überall lagen die loſen Blätter, in Stapeln auf Tiſchen und Stühlen, viele auch, und darunter die herrlichſten Dinge, zerknittert in Ecken und Winkeln. So etwas von Intenſität, von Konzentration, von Leuchtkraft und Farbenklang des Aquarells hatten wir noch nicht geſehen. Das war wirklich der „geborene“ Maler! Mein Begleiter tat in ſeiner Begeiſterung den hübſchen Ausſpruch: „Wer als Kunſthiſtoriker ſpäterer Zeit da nicht den Jahrgang 1911 herausſchmeckt, hat ſeinen Beruf verfehlt.“ Und in der Tat: all dieſen motiviſch ſo einfachen, in ihrer Struktur ſo wundervoll erfaßten Landſchaften, dieſen Terrainwellen und Rainen, Äckern und Feldwegen, den Getreidehaufen und Viehherden und Erntearbeitern — allen Blättern gemeinſam war das hymniſch brauſende Leuchten, die mächtige Sonne. Wo barg der ſtille, faſt ſchüchterne Mann an unſerer Seite dieſe Gluten?

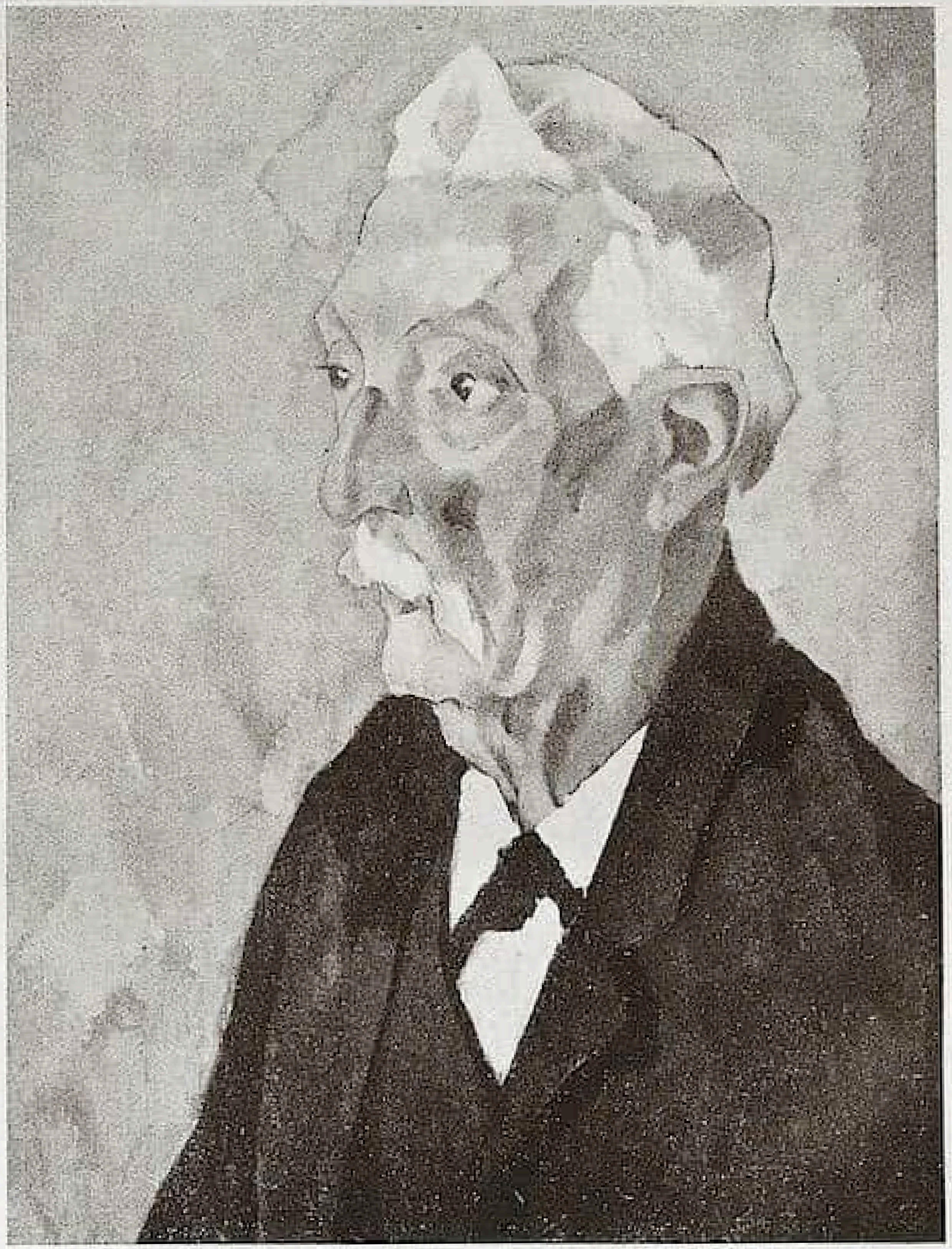
Die ſtarken Eindrücke des Dilborner Auftakts wirkten weiter. So viel ſtand feſt: Hier war ein Maler von einer ganz ſeltenen Begabung für die Farbe, eine für Valeurs und Nuancen ungemein empfindliche Netzhaut — das konnte man bis in die Schwarz-Weiß-Blätter verfolgen. Und es war ein Echter, der, woher er auch kommen mochte, unzweifelhaft eigene Wege ging, ein Leidenſchaftlicher, der es bitter ernſt nahm mit ſeiner Kunſt, ein Liebender, der ſich an das Leben und die Dinge inbrünſtig hingab, ſie vergeiſtigte und erhöhte. Wohin würde ſein Weg führen? Die Überraſchung ließ nicht lange auf ſich warten; ſchon gegen Ende desſelben Jahres ſchickte Nauen zwei Bilder nach Berlin, die ſelbſt bei manchem ſeiner Freunde peinliches Befremden erregten. Die Figuren waren merkwürdig verbogen und gequält, erſchienen wie aus einer dunkeln Abſicht verzeichnet. Es war der neue Stil, der ſich ankündigte, und hier, wie überall, wirkte er zunächſt aufreizend. Heutzutage, wo jeder Feuilletoniſt die Schlagworte des Expreſſionismus aufſagen kann, begreift man kaum noch das Aufſehen, das dieſe harmloſen Bilder („Mädchen mit Broten“ und eine „Kuhherde“) erregten. In Deutſchland war die Bewegung damals noch zu neu (obwohl ſie bald darauf überall mit Macht einſetzte), aber in Paris hatten ſchon fünf Jahre vorher die Braque, Herbin, Picaſſo, Dufy, Derain, Delaunay und wie ſie alle hießen, — faſt alle ohne ſich zu kennen, alſo ganz unbeeinflußt von einander — in dunkelm Drange ihre impreſſioniſtiſchen Eierſchalen abgeworfen und Bilder gemalt, die den Nauenſchen in allem Weſentlichen abſolut entſprachen. Dieſe Verwandtſchaft war mir, als ich auf den Wunſch des Künſtlers die Bilder beſichtigte, ſofort klar und ein Beweis ihrer innern

Notwendigkeit. Darüber hinaus aber enthielten die Bilder Nauens ein geheimnisvolles Etwas, das jenen französischen Bildern nicht eignete, etwas Unbefriedigtes, ein den Rahmen Sprengendes, einen Drang — ja, wohin? Die Antwort war nicht so leicht zu finden, aber eines Tages stand sie unverrückbar fest: nach der großen Fläche, der Wand, der Monumentalität. Es galt nun, den Raum zu beschaffen, an dem der 31jährige seine Kräfte messen konnte.

Anfang Januar 1912 erhielt Nauen die Anfrage, ob er einen Saal im Seitenflügel der Drover Burg ausmalen wolle, und er antwortete prinzipiell zustimmend und sehr begeistert. Der Raum, der durch seine Benutzung als Obstspeicher arg herunter gekommen war, sollte hergerichtet und mit einem Zyklus des Landlebens geschmückt werden, ein Vorwurf, den das bisherige Oeuvre des Künstlers geradezu herausforderte. Nach der ersten Besichtigung schreibt Nauen am 17. Januar „beglückt und zukunftsfroh", er finde den Raum — dessen wohlige Proportionen des beginnenden 18. Jahrhunderts auch seine Entstellung nicht zerstören konnte — „ganz herrlich", und mit schöner Selbstverständlichkeit reißt er seine ganze Gestaltung an sich. Natürlich hat er bereits „viele Pläne" für seine Bilder, weiß jetzt schon, daß „die Stärke der Farbe und ein großer Rhythmus Ruhe und Harmonie ergeben" sollen — darüber hinaus aber projektiert er an einer architektonisch mißlichen Stelle eine Eichenholzverkleidung, die er zeichnen, dann einen scharf grünen Kachelofen, den er entwerfen wird, optiert der einheitlichen Beleuchtung wegen für Kälkung der alten Balkendecke — kurz, der Raum steht schon nach dem ersten Besuch als Ganzes vor seinem innern Auge. Mit prachtvoller Energie schreitet er weiter: ein maschineller Einbau muß ihm geopfert werden, so erzielt er Raum für ein sechstes Wandbild und eine geschlossenere Wirkung. Und schon nach drei Wochen, in einem Brief vom 5. Februar, ist die definitive Lösung beschrieben. Er hat eine Zeichnung für eine große figürliche Kachel beigelegt, die er selbst modellieren und in Farbe setzen will. Eine Reihe anderer Details sind erledigt. Typisch für Nauen aber ist die Art, wie er den im ersten Brief angekündigten „großen Rhythmus" erreichen will: „Ich habe die Bilder in ihrem Grundton so verteilt, daß ich damit sehr farbig gehen und doch eine Gesamtharmonie erzielen kann, denn das Ganze muß ruhig und groß wirken, und habe auch mit den Farben auf die Lichtwirkung der Fenster der verschiedenen Himmelsrichtungen Rücksicht genommen, was sehr wichtig ist." Folgt im Text ein flüchtiger Grundriß des Raums mit seinen Lichtquellen von drei Seiten und der angemerkten Farbfolge der Bilder „gelb, grün, blau, rot, orange, gelb". Dann: „So gehe ich mit Gelb von der gelben Eichenholzwand weiter und komme mit Gelb wieder dahin zurück. Ich glaube, von diesen Voraussetzungen aus komme ich am besten zu einer harmonischen Bewegung, sowohl in der Farbe wie der Linie." Deutlicher als durch solch originellen Lösungsversuch kann ein Maler gar nicht ausdrücken, wie sehr die Farbe ihm Ausgangspunkt und Leitstern bei seinem Schaffen ist. Und blickt man auf die gewählte Reihenfolge, so erstaunt man vor dieser kosmischen Intuition: die Dreiergruppe vom Gelb weg und die andere zum Gelb hin sind so in der Skala des Regenbogens enthalten — ein sicher unbewußtes, aber geradezu geniales Mittel, den Blick des Beschauers weiterzuführen. Dasselbe Ziel verfolgten dann kompositionelle Elemente: auf ein „aktives" Bild sollte jeweils ein „passives" folgen. Wie in dem berühmten Distychon vom Hexameter und Pentameter sollte in den einen der Bewegungsfluß — von rechts unten nach links oben — steigen, um in den andern — von rechts oben nach links unten — herabzusinken.

Es ist merkwürdig, daß in diesem Stadium der Vorarbeiten von den Themen der Bilder noch mit keinem Worte die Rede ist. Trotzdem wäre es verkehrt, der Betonung formaler und farbiger Probleme eine Gleichgültigkeit gegen das Inhaltliche zu entnehmen. Nur paßte, wie sich bei einer bald erfolgenden Zusammenkunft herausstellte, dieser Phantasie, die ihren ersten großen Flug in Freiheit unternehmen wollte, die Beschränkung auf das rurale Thema nicht. Nauens Gegenvorschläge waren allerdings eine geradezu

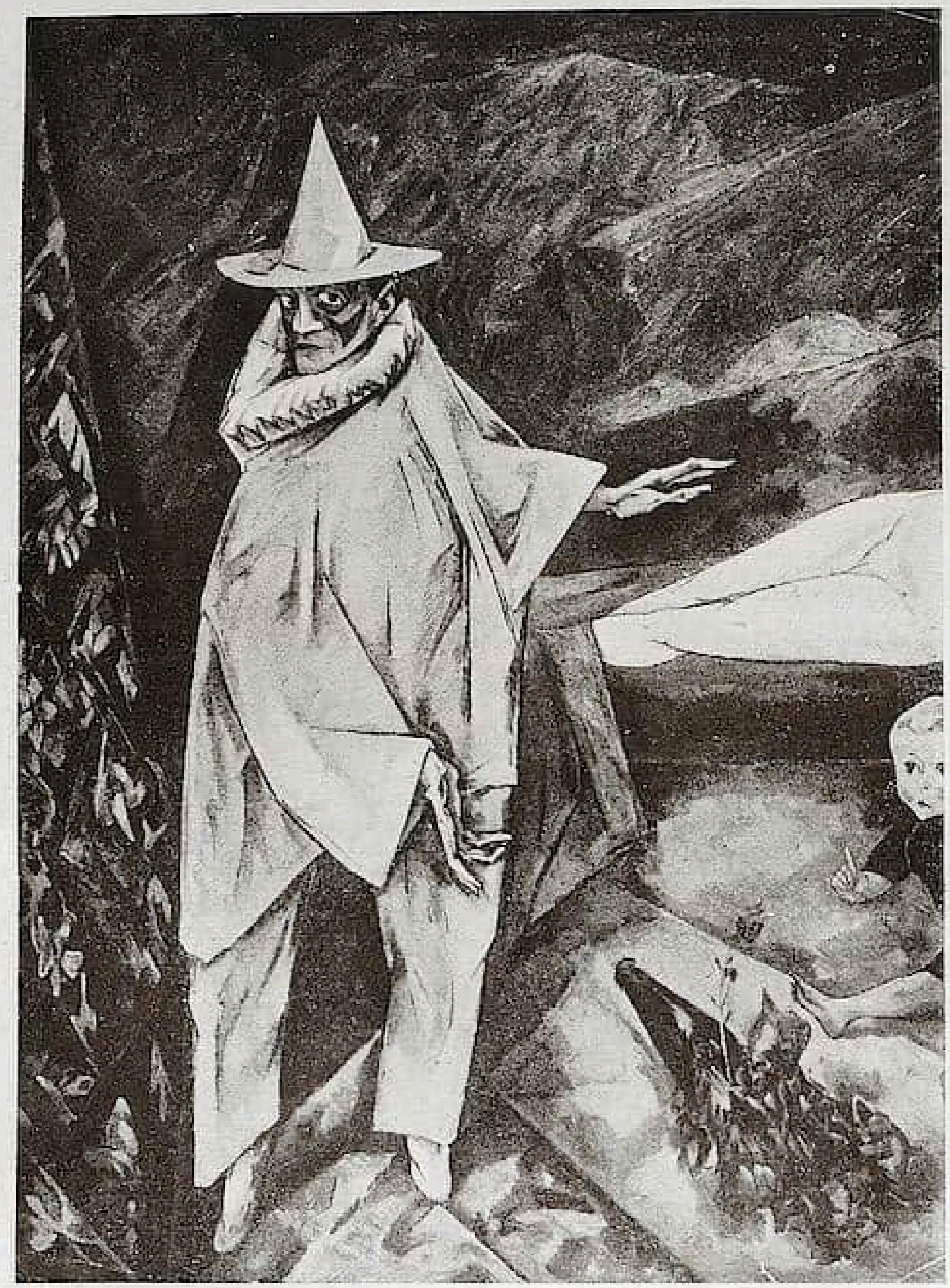
Heinrich Nauen. Frauen auf dem Acker. 1914.



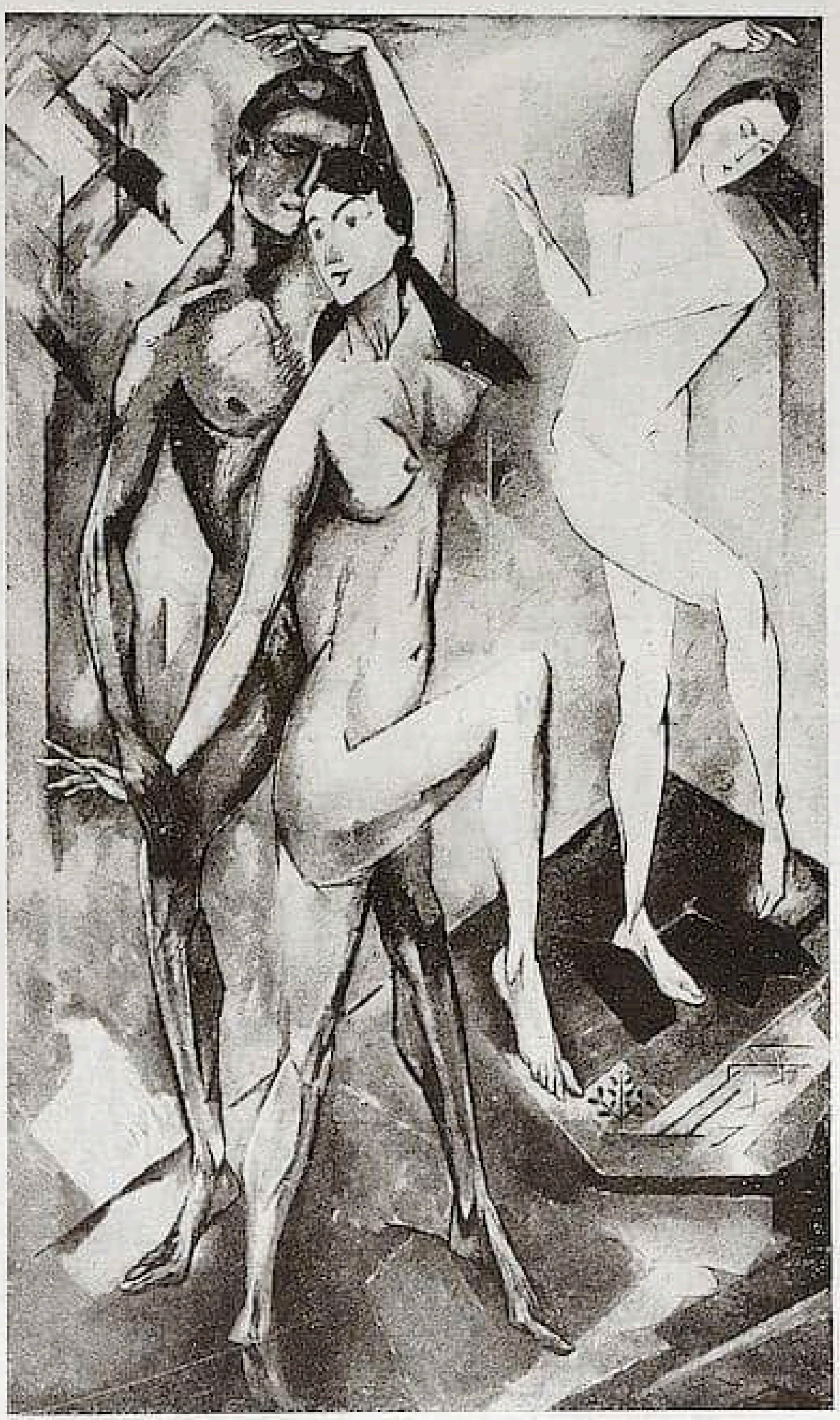
Heinrich Nauen. Bildnis. 1912.
Sammlung Dr. Kaesbach, Erfurt.

Heinrich Nauen. Aquarell. 1919.
Sammlung Suermondt.

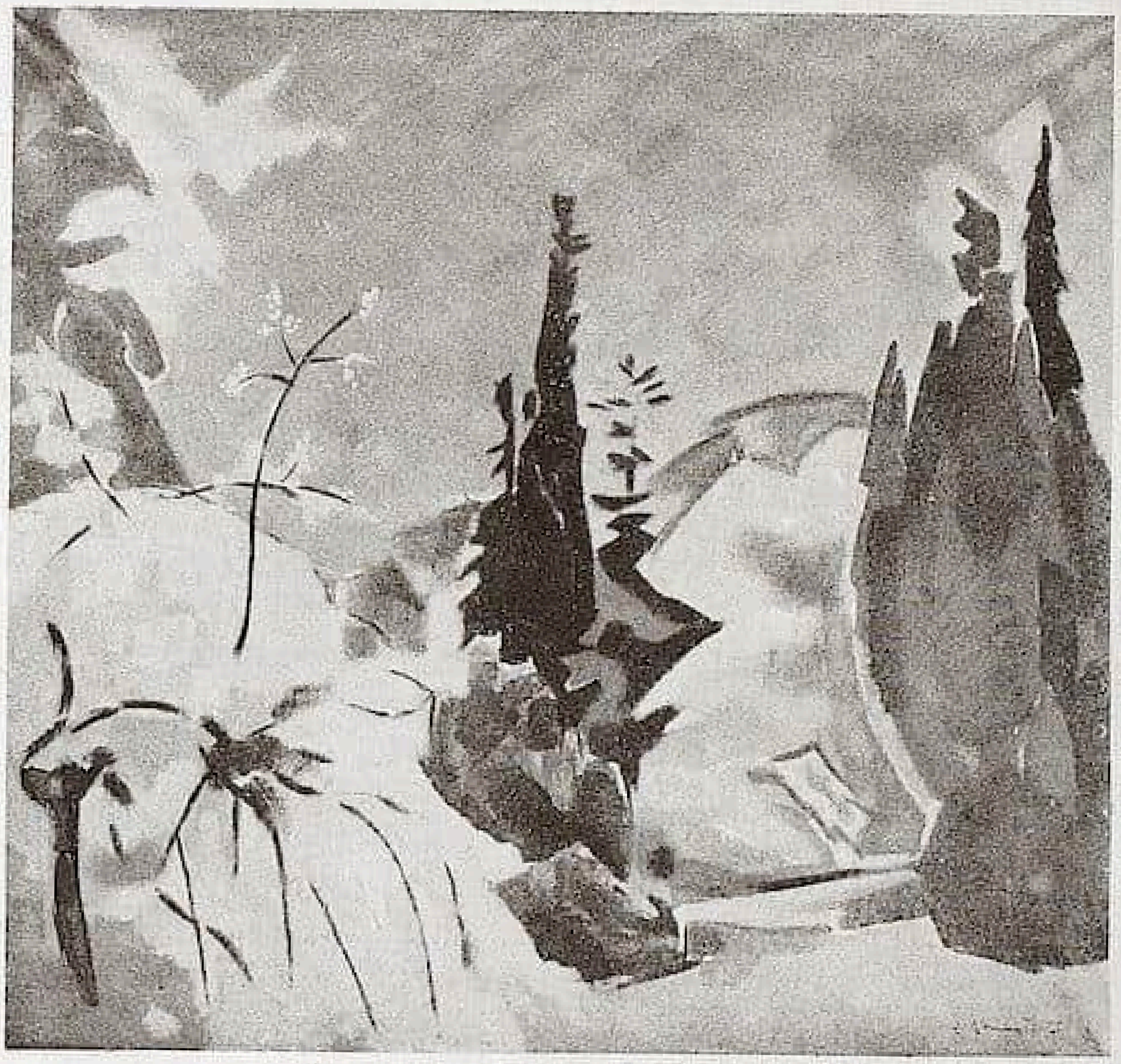
Heinrich Nauen. Aquarell. 1920.
Sammlung Suermondt.



Heinrich Nauen. Pierrot. Ausschnitt. 1920.
Sammlung Heß, Erfurt.



Heinrich Nauen. Tanz. 1920.
Sammlung Heß, Erfurt.



Heinrich Nauen. Landschaft. 1919.
Sammlung Weißkopf, Barmen.

Heinrich Nauen. Der barmherzige Samariter. 1920.

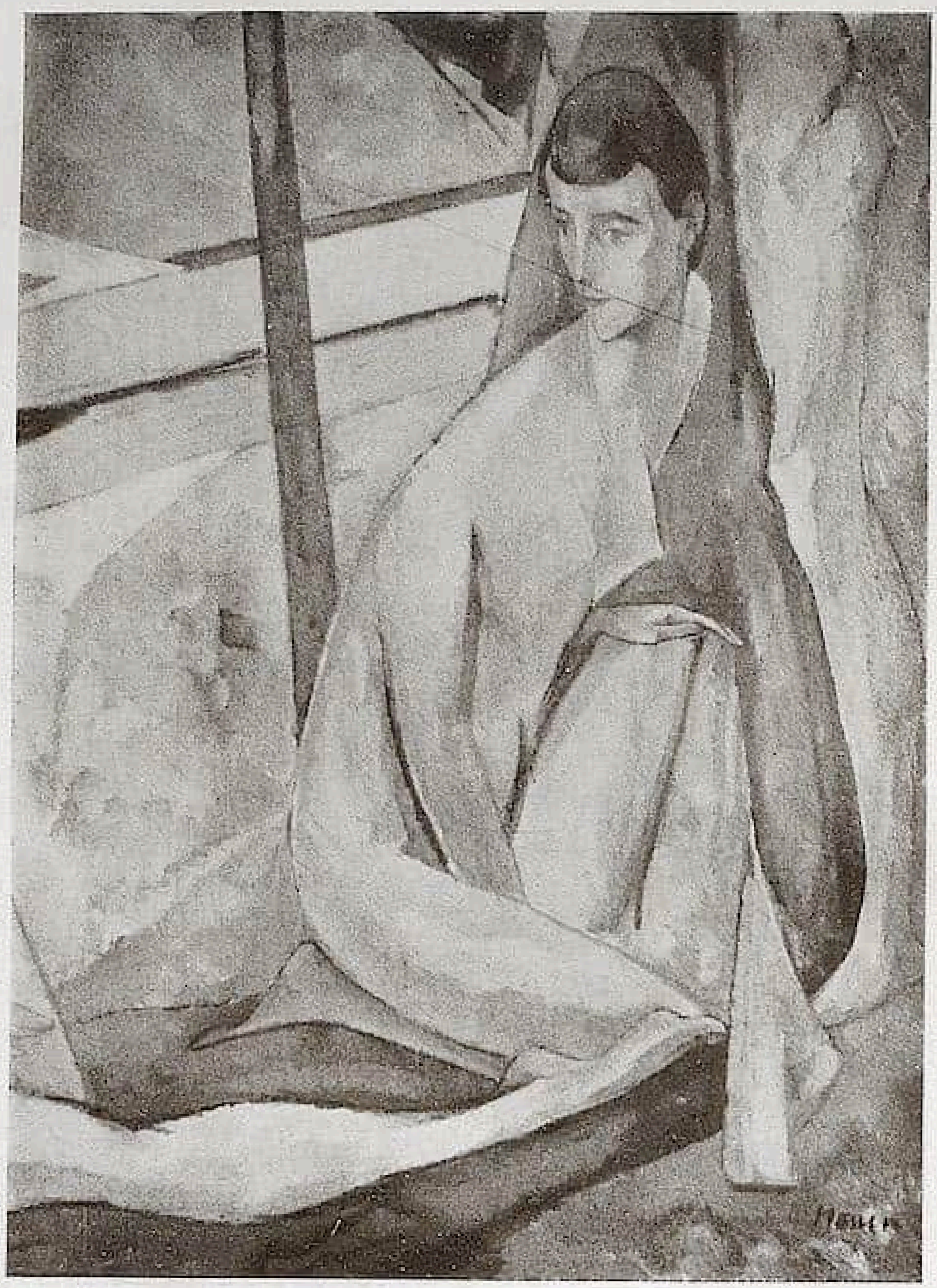
verblüffende Zumutung: Amazonenſchlacht, Gartenbild, Badende Frauen, Interieur, Erntebild, Pietà. Ein Zyklus ohne begriffliche Bindung — von Giotto bis auf unſere Tage war das etwas Unerhörtes. Würde das nicht beſtenfalls ein „ſchönes Ungeheuer" geben? Die mitgebrachten Skizzen beſiegten aber alle Bedenken, und das Reſultat — um das vorwegzunehmen — hat Nauen rechtgegeben: vor dem pantheiſtiſchen Schwung und der höheren Ordnung dieſer Welt hat noch niemand das Gefühl von etwas Diskrepantem gehabt.

Wie ein Berſerker ſtürzte ſich Nauen in ſeine Arbeit, aber ſo leicht und ſchnell ihm Erfindung und Aufbau ſeiner Kompoſitionen geglückt waren, ſo langſam und unendlich mühſelig geſtaltete ſich die Vollendung. Noch am 5. März 1913 (!) muß er ſchreiben: „Bei dem was ich anſtrebe, ſchwinden alle vorgefaßten Begriffe. Und nur Zeit behalten, um die Sachen ſo zu vollenden, wie ich muß, ſo werde ich zu einem ſchönen und klaren Abſchluß kommen. Da iſt nichts Getuſchtes mehr, alles bleibt klar und einfach, aber bis dahin iſt ein weiter Weg, davon kein Menſch eine Ahnung hat. Darum zeichne ich viel, ſehr viel . . . man ſoll erkennen, daß eine Kunſt da iſt als Ausdruck unſeres Lebens und daß dieſe Kunſt ebenſo reich und ſtark iſt wie unſer Leben." Einen noch tieferen Einblick in die Werkſtatt dieſes Geiſtes gewährt folgende frühere Briefſtelle: „Und dann geht es bei mir von der Einfachheit der Anſchauung des rein Bildlichen in den Skizzen, im Bild erſt zu einer Vielheit, ſo daß ich erſt ganz durch die Dinge durchmuß, um zu einer Klarheit und Einfachheit zu kommen. — Sehen Sie, bei uns predigt man Stil als Sehnſucht der Jungen, aber dieſe Jungen arbeiten verflucht leicht, ſie ſtiliſieren, das heißt eine äußerliche Verrohung des Bildhaften. Das ſieht ſo groß und frei aus, faſt ſo wie große Kunſt, und dieſe Leute genießen noch den Ruhm bahnbrechender Genies, um dann nach zehn Jahren brave, biedere Erlernaturen zu ſein oder Tapetenfritzen, natürlich dekorativ als Lebensprinzip. Oh, das iſt ſo ſcheußlich bei uns in Deutſchland, denn die Leute vergeſſen immer, daß große Kunſt nur an der tiefſten Erkenntnis der Form und der Farbe geboren werden kann, und dann iſt das Dekorative das allergemeinſte in der Malerei. —" Emotionierter und wahrhaftiger, als er es ſelbſt hier tut, kann man Weg und Ziel von Nauens Kunſt nicht erklären. Es iſt dasſelbe, was Nietzſche einmal ſo ausdrückt: „Der Weg zum Stil muß gemacht, nicht überſprungen werden." Wer ſtiliſiert, der „überſpringt" und gibt eine Lüge aus Impotenz. Und eine ſehr kurzbeinige dazu, denn ſeine „Einfachheit" wirkt leer, ſeine „Klarheit" arm; und daß der große Stil nur auf dem Wege der Qualität („der tiefſten Erkenntnis der Form und der Farbe") ergangen werden kann, daß ſomit Qualität und Echtheit aufs engſte verknüpft ſind, iſt nur Richtungsfanatikern nicht klar zu machen. Man kann nur lächeln, wenn man immer wieder die ungeduldige Frage hört, ob Nauen Expreſſioniſt ſei? Wie kann es für einen, dem die Kunſt reiches und ſtarkes Leben bedeutet, auf das Etikett ankommen? Vielleicht iſt er's in einem reinern Sinn als viele, die ſich ſo nennen. Ja, es könnte ſein, daß er — wie kürzlich noch Iwan Goll — die Formloſigkeit vieles offiziellen Expreſſionismus' als ſtörend empfindet und ſich mehr zum Kubismus Picaſſos (deſſen Kunſt „Leben in ſich trägt") hingezogen fühlt, — ohne natürlich auch nur den Verſuch zu machen, jenem auf Wegen zu folgen, die „nicht die ſeinen ſind". Wichtiger für die Beurteilung Nauens als die Frage nach ſeinem Richtungsbekenntnis dürfte jede beliebige charakteriſtiſche Kleinigkeit ſein, etwa die unſcheinbare Tatſache, daß er bei der Signierung ſeiner beſten Bilder manchmal auf Schwierigkeiten ſtößt: wie durchorganiſiert, wie abgewogen in Form und Farbe muß eine Fläche ſein, daß man ſchon den ſimpeln Namenszug als Gleichgewichtsſtörung empfinden könnte! Aber das ſind gerade die Dinge, die in Deutſchland der heftigſten Ablehnung begegnen: „deutſche Tiefe" ſchreit über Oberflächenkunſt, Geſchmäcklertum, Manierismus und verficht das Recht auf ihr Eigenkleid. Die ahnungsvollen Engel! Sie wiſſen ſehr wohl, daß ihnen eine ſolche Höhe maleriſcher Qualität verſagt bleibt, aber ſie wollen nicht wahr haben, daß in dieſer Qualität, die „erſt ganz durch die Dinge durchmußte", die höchſte künſtleriſche Weisheit ſteckt.

Als Nauen nach anderthalb Jahren seine Riesenaufgabe bewältigt hatte, saß er fest im Sattel, und seiner nun folgenden gradlinigen Entwicklung möge nur ein kurzer Abgesang folgen. Seine aufgespeicherte Kraft entlud sich in einer Reihe köstlicher Bilder; der repräsentativste Markstein dieser Etappe ist wohl das prachtvolle Musikbild bei Geller in Neuß. Seine Komposition ist noch flüssiger geworden, einfacher, abgeklärter, neigt nicht mehr zu Überladung wie teilweise noch auf den Drover Bildern. Die Farbe beginnt von ihrer früher manchmal exzessiven Sinnenfreudigkeit einzubüßen, ist temperierter, sozusagen — man verstehe das sehr cum grano salis — abstrakter, womit beileibe nicht eine Verarmung angedeutet werden soll . . . es ist, als sehe Nauen die Dinge jetzt durch ein anderes Medium, aber das Auge hat darum nichts von seiner Kraft verloren. Gleichzeitig schärft sich die Zeichnung zu immer höherer Intensität.

. . . Dann riß auch ihn der Krieg aus seinem Schaffen heraus. Wie sehr er unter dieser Zeit gelitten haben muß, zeigt eine Vision vom Kriege, die der Heimkehrer malte, ein Bild von geradezu scheußlicher Eindringlichkeit, das man allen Kriegshetzer-Vereinigungen als Plakat warm empfehlen könnte. Aber allmählich fand er sich wieder, wie sehr, zeigte das prachtvolle Musikerporträt und die großen Bilder auf der Düsseldorfer Ausstellung 1920. Obwohl man Nauen mittlerweile zu den anerkanntesten Künstlern des Westens zählen darf, sind diese großen Leinwände seltsamerweise von der Kritik nicht ohne Widerspruch hingenommen worden. Die Flügelbilder zwar, Tanz und Musik, fanden ungeteilte Bewunderung, aber mit dem Hauptbild konnten sich die wenigsten befreunden, obwohl man auch hier viele schöne Einzelheiten zugab. Nun ist es sicher, daß die Behandlung der riesigen roten Hintergrundsfläche mit ihren Tönungen vom leuchtendsten Karmin bis zum satten Purpur oder stumpfen Ziegelrot ein koloristisches Meisterstück ist, daß der kühle Perlmutterton des Frauenleibs herrlich gegen diese warme Fläche steht, daß die fabelhaften, weisenden Hände des Clowns nur bei manchen Kokoschkas ihresgleichen haben, und daß der Vorhang links Ehmckes ganzes Entzücken sein müßte — mit diesen Feststellungen wäre aber nichts gewonnen, wenn das Bild als Ganzes auseinander fiele. Die das so empfinden, stoßen sich vermutlich — wenn auch unbewußt — zunächst daran, daß ein Gemälde solchen Formats mit deutlich agierenden Figuren keinen ablesbaren Sinn hat. Was ist dargestellt? Die Lebensalter? Die Dämonie des Weibes? „Ölbild", antwortet Nauen. Vielleicht kommt man dem Gehalt des Bildes am nächsten, wenn man es als den Niederschlag einer musikalischen Erschütterung bezeichnet. — Das aber, so antwortet die Kritik, ist just ein Thema, auf das der Nauen, den wir kennen und lieben, nicht verfallen durfte; es ist für ihn abwegig und darum mißlungen. — Wenn man freilich in Nauen hauptsächlich den Maler strotzender Stilleben und leuchtender Landschaften sieht, ihm mit dem Vorurteil naht, daß er als Rheinländer heiter und sonnig zu sein habe, wird man mit seiner neuesten Schöpfung wenig anfangen können. Aber dann soll man auch die Konsequenz ziehen und seine sämtlichen hier erwähnten Hauptbilder ebenfalls ablehnen — mit diesem fiktiven Nauen haben sie ebensowenig zu tun wie etwa seine oben wiedergegebenen Briefstellen. Für uns bleibt Nauen auch in diesem, seinem vielleicht schönsten Bilde der schwerblütige Nachfahr derer von Calcar und Xanten, weit und sehnsüchtig wie die niederrheinische Ebene, durch deren Gewölke nicht allzu häufig die lachende Sonne scheint. Der jetzt 40jährige Meister aber wird unbekümmert um Lob oder Tadel seinen Weg vollenden.

Die Wiedergabe der Arbeiten von Heinrich Nauen erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Galerie Flechtheim-Düsseldorf und Fritz Gurlitt-Berlin.



Heinrich Nauen. Badende. Ausschnitt. 1921.
Sammlung Heß, Erfurt.

Heinrich Nauen. Ährenleserinnen. 1921.

Thomas Couture. Der Verfall Roms.

Unter der Leitung von Dr. Erich Wiese
Leipzig, Fockestraße 5 II

Vom Sammeln graphischer Kunst

Sammeln ist keine Narretei, trotz allem[1]. Man soll das Kind nicht mit dem Bade ausschütten. „Es ist gleich, wofür jemand sich begeistert, wenn er sich nur begeistert." Der eine füllt seine Mappen mit Pflanzen, der andere mit Kupferstichen. Im Grunde ist's gleich. „Der Zweck heiligt die Mittel", insonderheit der aus einer Naturnotwendigkeit heraus ersehnte. Einem solchen, dem allgemeinen und besten vielleicht alles Menschlichen, entspricht auch das Sammeln: Der Befriedigung des Bedürfnisses nach Steigerung der Lebensintensität, der Freude am Dasein, am Irdischen, am Besitz. Das Sammeln von Kunst verknüpft diesem Irdischen zugleich eine Ahnung über sich selbst hinaus. Denn Kunst ist eine Form der Erlösung.

Soll man versuchen, dem Sammler Gesetze zu geben? Beileibe nicht. Er gebe sie sich selbst. Darin schon liegt ein wesentlicher Reiz der Sammeltätigkeit, deren eine Seite stets eine organisatorische sein wird. Dabei steht am Anfang stets die Frage nach den Grenzen des Sammelgebietes. Das der Graphik umfaßt bekanntlich die Handzeichnung, den Kupferstich, den Holzschnitt und die Lithographie sowie die zahlreichen Varianten der genannten Gebiete[2].

Es bedarf kaum eines Beweises, daß die Handzeichnung das bei weitem reizvollste unter den genannten ist[3]. Sie ist die unmittelbare Niederschrift des künstlerischen Erlebnisses, oft mit allen Unfertigkeiten, aber auch mit aller Unberührtheit eines Neugeborenen. Dazu von einem überwältigenden Umfang an Erscheinungsformen: Von der Skizze in Blei, Kohle, Feder, Kreide — farbig gehöht, aquarelliert, auf verschiedenstem Papier — reicht sie bis zum vollendeten Kunstwerk — etwa in den Köpfen eines Holbein.

Des Sammlers Herz bebt bei diesem Namen, zugleich vor „Wonne und Schmerz". Wer kann heute noch Handzeichnungen sammeln, wenigstens ältere? Ganz so trübe wie auf den ersten Blick sind aber die Verhältnisse noch nicht. Es erscheint uns, ganz abgesehen von der Moderne, die bei einiger Kennerschaft stets und in jeder Beziehung die meisten Vorteile für den Käufer bietet, recht wohl möglich, auch heute noch mit nicht allzu reichlichen Mitteln etwa den weitgezogenen Kreis der sogenannten Nazarener und ihrer Gefolgschaft mit Aussicht auf viel Freude und Erfolg zu sammeln.

Das freilich heißt schon Spezialist werden. Soll man es? Eine schwerwiegende Frage für den Liebhaber, die er, heutzutage besonders, früher oder später stets bejahen wird. Spezialist sein, darf nicht bedeuten, einseitig sein. Zumindest wird man die Verknüpfung mit den Grenzgebieten nie aus dem Auge verlieren dürfen und — können, welches Tätigkeitswort den wahren Sammler vom Spekulanten scheidet. Unverständlich bleibt jemand, der Einzelblätter eines Künstlers sammelt, ohne von Illustrationen des gleichen Künstlers, weil sie einem Text verbunden sind, etwas wissen zu wollen. Eher begreiflich erscheint es, wenn der Graphiksammler sich auf die Kenntnis solcher Illustrationen beschränkt, ihren Besitz aber dem Bibliophilen gönnt.

---

[1] Zur Psychologie des Sammelns sind in neuester Zeit mancherlei beachtenswerte Beiträge erschienen, u. a. von Max J. Friedländer und Emil Waldmann.

[2] Über Literatur zur Technik der graphischen Künste wird gelegentlich ein besonderer Aufsatz an dieser Stelle unterrichten.

[3] Aus der Bedeutung des Wortes heraus rechnen wir die Handzeichnung zur „Graphik".

Wir sind damit schon im zweiten großen Kreis der Graphik, in dem, freilich in beschränktem Umfange — oder wenigstens sollte es so sein — die Vervielfältigung eine Rolle spielt. Handzeichnungen sind stets Unika; Kupferstiche, Holzschnitte, Lithos nur in besonderen Fällen, genau genommen: nie. Denn selbst der nur einmal gemachte Abzug hat die Platte, den Stock, den Stein vor sich, und diese fußen unter Umständen wiederum auf der Zeichnung.

Sind vervielfältigte Blätter darum weniger wertvoll? Kaum. Denn, wenn sie die Unmittelbarkeit der Handzeichnung oft nicht haben können, eignen ihnen dafür die großen Reize des vom Künstler für seine Zwecke ausgenutzten Materials. Zudem ist, falls der Künstler, etwa mit der kalten Nadel oder der Lithographenkreide, unmittelbar auf die Druckform zeichnet, auch die Erreichung des Duktus der Handzeichnung keineswegs ausgeschlossen.

Bleibt nur die ungezählte Male ausgesprochene und ebenso oft verhallte Mahnung: Nur Qualität sammeln!

Dem noch unerfahrenen Anfänger wird, sofern er ein gewisses Qualitätsgefühl von Haus aus mitbringt, der Rat des Kenners stets von größtem Nutzen sein — nicht zum geringsten auch in materieller Hinsicht.

Das Sammeln vervielfältigter Graphik hat in unseren Tagen ebenso wie die Produktion solcher einen ungeahnten Aufschwung genommen. Die Gründe sind mannigfacher Art. Rein äußerlich veranlaßt, aus der Not der Zeit heraus, hat mancher Sammler, der früher Gemälde erwerben konnte, seine Passion auf das weniger kost-spielige Gebiet der Graphik tragen müssen (der echte Sammler ist undenkbar ohne Passion). Mancher Künstler griff aus Mangel an Mitteln zum billigsten Material, etwa dem Stein oder dem Holzstock. Und beide, Sammler wie Künstler, entdeckten oft genug erst auf diese Weise das Reizvolle der Art.

Den äußeren Gründen gesellen sich wichtigere innere. Wir beobachten die Neigung zum völligen Vonvornanfangen in der Kunst unserer Tage. Diesem Streben nach dem Primären — das nur zu oft mit dem Primitiven verwechselt wird — kommt die graphische Kunst in gewissem Grade entgegen. Man beginnt den Aufbau mit Schwarzweiß und erobert sich nach und nach eine Farbe um die andere hinzu. Der Holzschnitt ist dafür die gegebene Technik, neben der Lithographie. Und so hat er heute geradezu seine Wiedergeburt erfahren. Viele unserer klangvollsten Namen stehen unter solchen Blättern: Kirchner, Marc, Munch, Nolde, Schmidt-Rottluff usw.

Daß mit dieser Wiederbelebung eine große Reihe technischer Erfindungen einhergeht, ja fast jeder Künstler sich seine besondere graphische Technik ausbildet, macht dem Sammler das Genre besonders interessant.

Im Stile eines Davidsohn zu sammeln, ist nur noch wenigen Sterblichen vergönnt. Also wieder: spezialisieren und — Neuland auftun. Letzteres auszuführen, ist nicht jedermanns Sache. Regeln gibt's dafür nicht. Aber: Stecher wie Reinhart, der ältere Kolbe und ähnliche sind gut und noch erschwinglich[1]. Auch Barlach, Feininger, Kokoschka, Molzahn. Die Lithographie kann man mit einiger Zähigkeit noch bis zu ihren Inkunabeln erreichen.

Vorsichtig angetippt sei ein Thema, der Stahlstich. Er verdient nicht ganz die Mißachtung, die ihm noch immer zuteil wird. Es gibt in dieser Technik manches feine, vollendete Blatt, besonders englischer Herkunft[2]. Und zu welchem Preise! Freilich, vieles davon ist Illustration, ist im Buch: Soll man „Gebrauchsgraphik" sammeln? Ex libris, Plakate, Packungen? Wem's Freude macht, nur zu!

Dies sei des Sammlers oberstes Gesetz: Sammeln werde nicht Selbstzweck. Es sei Wille und Weg zur Freude. Freude ist irdische Ewigkeit. Wiese.

---

[1] Über Johann Christian Reinhart wird hier demnächst eingehender berichtet werden.

[2] Auch moderne Künstler wenden wieder den Stahlstich an, in ihrem Sinn. Vgl. „Cicerone" XIII, S. 226, und Tafel Seite 79 (Felixmüller).

Neuerſcheinungen

Mit Originalgraphik ausgeſtattete Bücher werden im „Bücherſammler" angezeigt.

Bücher

Der Propyläen-Verlag, Berlin kommt mit einer ganzen Reihe von Neuerſcheinungen heraus, die die Vielſeitigkeit und Betriebſamkeit des unter neue Regie geſtellten Unternehmens zeigen. Es wird mit großen Mitteln gearbeitet, nur ſtehen dieſe nicht immer im Verhältnis zu dem künſtleriſchen Werte der Publikationen. Die kunſtgeſchichtlichen Veröffentlichungen wurden hier bereits an anderer Stelle gewürdigt.

Die Mappenwerke und illuſtrierten Bücher ſind nicht eben gerade begeiſtert aufzunehmen. An ihnen iſt vieles Prinzipielle über Buchausſtattung und Buchkunſt auszuſetzen. Max Slevogt hat den Indianerroman „Der Waldläufer" von Gabriel Ferry mit 75 Lithographien geſchmückt; entzückende, von reichſter Phantaſie überſprudelnde Viſionen dieſes unübertrefflichen Erzählers, leicht hingeworfene Zeichnungen wie ſie eben nur Slevogt zu Werke bringt. Aber die Aufmachung dieſes Buches iſt viel zu kompakt, das Format zu groß und die Typen der Buchſtaben ſind nicht recht geeignet. Man hätte daraus zwei kleinere Bände machen müſſen, um den zarten Steinzeichnungen zu erhöhter Wirkung zu verhelfen. Bei der anderen Slevogt-Publikation „Alte Märchen", mit der Feder erzählt, da der Künſtler 19 bekannte Märchen in luſtiger Laune illuſtriert, verſagt der Fakſimiledruck vollkommen. Schade um dieſe prachtvollen Federzeichnungen, deren Originale man im Frühjahr auf der Akademieausſtellung genießen konnte! Auf dem gelben Ton ſtehen ſie überaus unglücklich. Alle Feinheiten ſind verſchwunden, die Schattierungen ſind zu dunklen Maſſen zuſammengeballt. Und wozu macht man von einem derartigen Reproduktionswerke noch eine Luxusausgabe in ſchwerer Pergamentmappe? Das dritte illuſtrierte Buch, „Heines Spaniſche Romanzen" mit elf Radierungen von Steiner-Prag, iſt an verſchiedenen Stellen in der Anordnug von Schriftſatz und Bild durchaus verfehlt. Auf den Seiten 10 und 12 z. B. iſt es peinlich, daß der Satzſpiegel höher ſteht als die gegenüberliegende Radierung, die dadurch, daß der Text nach je zwei Vierzeilern aufhört, unruhig im Raum ſchwebt. Auf Seite 76 beginnt der Text tiefer als die Radierung, wodurch das umgekehrte, aber nicht weniger ſtörende Verhältnis geſchaffen wird. Derartige Verfehlungen müſſen bei künſtleriſch wertvollen Publikationen, da Buchherſteller und Buchilluſtrator in engſter Fühlung ſtehen ſollen, vermieden werden. Man darf nicht das Gefühl der Doppelarbeit haben, ſondern das Ganze muß ſich zu einer organiſchen Selbſtverſtändlichkeit verbinden.

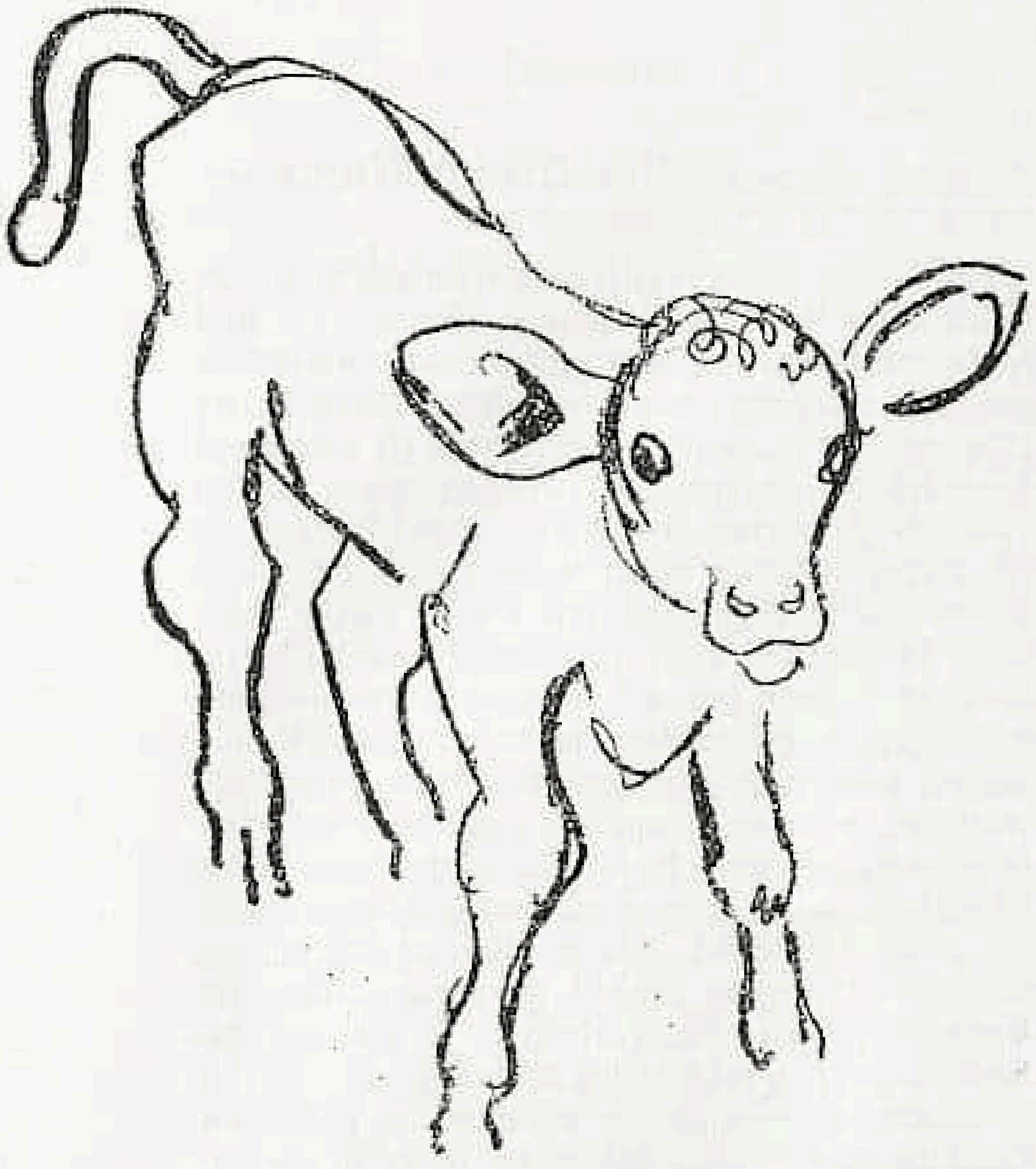
Von den Mappenwerken ſind Rudolf Großmanns „Lebenskomödien", zwölf farbige Lithographien, zu denen Julius Elias ein Vorwort geſchrieben hat, am beſten gelungen. Es ſind feine, zarte Blätter, gut gezeichnet, intereſſant geſchaut, anmutig gezeichnet. Max Pechſteins „Vaterunſer" in zwölf Holzſchnitten iſt eine wohl techniſch ausgezeichnete Leiſtung, aber geiſtig ziemlich ärmliches Produkt. Das Thema iſt für dieſen Künſtler recht ungeeignet; es klingt etwas wie Verlegenheit aus dieſen zwölf Blättern, in die der Text ſyſtematiſch zerhackt iſt. Lovis Corinth hat in den letzten Jahren mehrere große Zyklen geſchaffen, ſtarke und große Kunſtwerke, aber auch ſchwache Elaborate ſeines gewaltigen, aber recht ungleich auftretenden Künſtlertemperamentes. Es heißt nicht den Meiſter ſchmälern, wenn man dieſe zwölf Radierungen, die unter dem Titel „Kompoſitionen" erſcheinen, ablehnt. Interdum dormit Homerus. Aber die Verleger ſollten nicht verſuchen, ſo viel aus ihm herauszupreſſen und jeden Radiereinfall von ihm in einer Luxusausgabe in die Welt zu poſaunen. Corinths graphiſches Werk iſt ſo reich an unvergleichlichen Blüten, daß man nicht jedes Spreukörnchen aufheben muß. Solche Publikationen geben ein falſches Bild von der Vielſeitigkeit des Meiſters und ſeinem gewaltigen Können.

Karl Schwarz.

Malerbücher

Bd. I: Lovis Corinth, Geſammelte Schriften | Bd. II: Robert Genin, Skizzen und Erinnerungen | Bd. III: Richard Seewald, Tiere und Landſchaften | Bd. IV: Oskar Kokoſchka, Der gefeſſelte Columbus. Verlag Fritz Gurlitt, Berlin.

Malerbücher nennt der Verlag Fritz Gurlitt eine Serie von Neuerſcheinungen, aber dieſer Name deckt doch nicht ganz den Begriff deſſen, was unter dieſen eigenartigen Publikationen verſtanden werden ſoll. Zunächſt denkt man unwillkürlich an das Malerbuch des Leonardo, dieſen gewaltigen Traktat über das Weſen der Malerei. Dieſe Bücher ſind aber keine Malbücher mit Rezepten und Anweiſungen; auch keine Bücher von Malern ſchlechthin, in denen ſie von ihrer Kunſt berichten, ſie ſind vielmehr etwas ganz Neues und Eigenartiges, da der Künſtler nicht nur den Text und die Illuſtrationen ſchafft, ſondern ein ſeinem ganzen künſtleriſchen Weſen entſtrömendes, ſein Ich widerſpiegelndes Dokument liefert. Er wird auf eine weitere Plattform als bisher geſtellt, nichts ihn Beengendes oder Störendes von anderer Seite dazugetan. Er iſt ſich ſelbſt überlaſſen vom Einband bis zur Drucktype und kann ſich nun einmal ſeinem Temperament und ſeiner Anſchauung gemäß ausleben. Daß dieſes durchaus neue Experiment dem Verlage gelungen iſt, beweiſen die bisher vorliegenden vier Bände zur Genüge. Daß es trotz der Weſensverſchiedenheit der einzelnen Künſtler möglich iſt, der Serie einen gewiſſen einheitlichen Charakter zu verleihen, zeugt



von dem buchtechnischen Taktgefühl des Herausgebers.

Durch die innige Verbindung von Text und Bild wird das Buch zu einem neuen Kunstwerk, das gelesen und betrachtet sein will. Das Auge gleitet mühelos von der Type zum Buchschmuck, es empfindet diesen nicht als eine Beigabe, sondern als einen Bestandteil des Ganzen. Wie die Illustrationen in den Text eingestreut sind, werden sie zum akkordierenden Moment desselben, lassen sich nicht herauslösen, ohne daß das ganze Gebäude einstürzt. Es sind keine Bilderbücher und keine Lesebücher im landläufigen Sinne, sondern eben neuartige künstlerische Gewächse, hinter denen kein zirkelnder und auspendelnder Faktor mit Richtmaß und Satzspiegel steht; es sind Kunstgebilde frei schaffender Künstler mit sicherem graphischen Gefühl, die aber das Maß dieser Ungebundenheit richtig zu werten wissen.

Die Bücher sind in einer erstaunlich billigen allgemeinen und einer Luxusausgabe erschienen. Wer den ganzen Eindruck von ihnen haben will, muß allerdings zu den Luxusbänden greifen; aber auch die allgemeinen in einem Großquartformat gehaltenen, auf vorzüglichem Filterbütten gedruckten Bücher können jeder Bibliothek zur Zierde gereichen.

Corinths gesammelte Schriften, eines der vielseitigsten und launigsten Künstlerbücher, die es wohl gibt, enthalten die im Laufe der Zeit entstandenen Aufsätze des Meisters, die in Zeitschriften und Zeitungen erschienen sind. Die verschiedensten Themen werden hier behandelt. Über Kunst im allgemeinen und über Kollegen werden treffende Urteile gefällt; ungeniert sagt er seine Meinung und übt scharfe Kritik. Er erzählt von Reiseeindrücken und persönlichen Erlebnissen, die von der Jugend bis zu den Schreckenstagen der Revolution reichen, er beschreibt sein Heimatsörtchen und das Berlin der Vor- und Nachkriegszeit, erhebt seine Stimme zu kernigen Worten, mit denen er sich an die Jungen in der Kunst wendet und ihnen den Weg zu gedeihlicher Entwicklung der deutschen Kunst weist. Mit sarkastischen Anspielungen geißelt er die Auswüchse der modernen Hitzköpfe und versteht es, durch einen oft liebenswürdigen Humor die Leser gefangen zu nehmen. Eine Anzahl geistvoller und witziger Lithographien, viele Reproduktionen nach bisher unveröffentlichten Zeichnungen dienen dem Buche zum Schmuck.

Robert Genin berichtet tagebuchmäßig von seinem Leben. Er beginnt nach einer schweren Operation, da ihm das Leben wie durch ein Wunder wiedergeschenkt wird, und läßt von da die Gedanken rückwärts schreiten. Viele Zeichnungen durchweben den Text, der nicht in der üblichen Form des Satzspiegels schematisiert, sondern durchaus frei aufgelöst zur Umrahmung des Bilderschmuckes wird.

Ebenso ist der dritte Band der Serie, Richard Seewalds Tiere und Landschaften, gesetzt. Es ist ein gelungener Einfall, den Text zum tektonischen Unterbau der hingeworfenen Skizzen zu verwerten. Wie diese Ziegenböcke an den Zeilen emporklettern, ist ein lustiges Bild. Seewald ist von glühender Liebe für die Tierwelt durchdrungen; wo er auch hinkommt, betrachtet er zunächst die Tiere und schreibt z.B. viel Bemerkenswertes über die in dem Sonnenland Italien so sehr geschundenen Esel, die feisten Ziegenherden und die mageren Pferde. Seewald ist in jeder Beziehung ein guter Beobachter, der Landschaft, Menschen, Kunstwerke und Tiere studiert und interessant über alles plaudert.

Schließlich Kokoschkas Gefesselter Columbus, eine gehaltvolle, schwere Dichtung. Das Ganze von E. R. Weiß in einer besonders komponierten lateinischen Schrift geschrieben, monumental im Aufbau, im einzelnen aber doch etwas beschwerlich zu lesen. Besonders in der allgemeinen Ausgabe ist die photolithographische Übertragung der Platten manchmal etwas flau ausgefallen. Aber es ist wiederum ein neuer Versuch der Buchgestaltung, zu dessen Beurteilung man die Luxusausgabe heranziehen muß, die allerdings von dem kongenialen Schaffen der beiden hier zusammenwirkenden Künstler einen bedeutenden Eindruck vorwärtsstrebenden Suchens gibt.

Karl Schwarz.

Graphiker der Gegenwart. Bd. 6: Käthe Kollwitz von Alfred Kuhn; Bd. 9: Lesser Ury von Lothar Brieger. Verlag Neue Kunsthandlung. Berlin 1921.

Die Reihe der kleinen Bändchen, deren erste Folge wir bereits früher besprochen haben, wird mit einer interessanten Auslese aus dem Werke von Käthe Kollwitz fortgesetzt. Alfred Kuhn hat einen kurzen Lebensabriß, in dem besonders auf

das Wesen des Kollwitzschen Sozialismus hingewiesen wird, vorangeschickt. Lothar Brieger leitet das Bändchen über Lesser Ury ein. Man hätte gern etwas mehr über die Graphiken Urys gehört — Briegers Text ist im wesentlichen eine kurze Biographie des Künstlers —, aber freilich ist dies nicht leicht, denn Ury ist, wie Brieger richtig betont, „auch als Graphiker durchaus und vor allem Maler". Ury ist ja erst in den letzten Jahren zur Radierung und Lithographie gelangt. Seine Zeichnungen begleiten sein gesamtes malerisches Schaffenswerk. Auf einige kleine Irrtümer sei hingewiesen. Abbildung 25, 32 und 48 sind keine Zeichnungen, sondern Lithographien. K. S.

Emil Waldmann, Max Slevogts graphische Kunst. Verlag Ernst Arnold, Dresden 1921.

Ein Werk von vollendeter Qualität ist diese Publikation über das graphische Werk Slevogts. Die kurze Einleitung Waldmanns erschöpft sowohl den psychologischen wie künstlerischen Gehalt von Slevogts Arbeit, zeigt, wie die souveräne Technik dieses Graphikers kat exochen, die der Delikatesse der flüchtigsten Impression gerecht wird, von der drängendsten, visuellen Phantasie angetrieben ist. S. Sch.

Jahrbuch der Original-Graphik, III. Jahrg. 1921. Herausgegeben von Hans Wolfgang Singer. Verlag Wohlgemuth & Lissner, Berlin.

Wozu erscheinen derartige „Jahrbücher", deren Titel doch vollkommen irreführend ist? Es ist eine x-beliebige Mappe, in der x-beliebige Künstler zusammengebracht sind, die nicht einmal den Anspruch erheben, die führenden Geister des Jahres zu sein. Man erkennt auch keine besondere „Richtung" oder einen Willen. Die Ausstattung ist — wie auch bei den vorhergegangenen Mappen — vorzüglich, Druck, Papier, Einband durchaus luxuriös, der Inhalt aber, bis auf wenige Ausnahmen, mager und schal. Einige gute Namen mit schwachen Leistungen; so Ludwig von Hofmann mit einer sehr flauen Radierung, Hans Meid mit einer in dem rötlichen Ton unruhig wirkenden Lithographie und Ernst Oppler mit einem kleinen, indifferenten Blättchen. Am interessantesten diesmal Philipp Franck mit einer kraftvollen Radierung „Springende Pferde" und Käthe Kollwitz mit einem wuchtigen Holzschnitt „Der Tod". K. S.

Arnold Böcklin, Handzeichnungen. Herausgegeben von Heinrich Alfred Schmid. Photographische Union, München 1921. Fol. 78 Tfln. in z. T. mehrfarb. Lichtdruck. Zahlr. Abb. im Text. Kritisches Verzeichnis. — Halbl. M. 900.—.

Handzeichnungen deutscher Meister des 15. und 16. Jahrhunderts. Herausgegeben von Max J. Friedländer und Elfried Bock. Propyläen-Verlag, Berlin. Groß-Quart (28 × 36). 65 Seiten Text. 100 Lichtdrucktafeln, davon zehn mehrfarbig. Halbl. M. 950.—, Hpgm. M. 1000.—.

In anastatischer Neuausgabe erscheint bei Joseph Baer & Co. in Frankfurt a. M. Le Peintre-Graveuer par J. D. Passavant. 6 Bde. Oktav.

Mit dieser Nenausgabe des berühmten Handbuchs erwirbt sich die bekannte Firma ein Verdienst, das von Wissenschaftlern und Sammlern gleich gewürdigt werden dürfte.

Mappenwerke

Handzeichnungen alter Meister in Privatsammlungen

Fünfzig bisher nicht veröffentlichte Originalzeichnungen des 15.—18. Jahrhunderts. Herausgegeben von Prof. Dr. Felix Becker. Leipzig 1922. Verlag von Bernhard Tauchnitz. Preis in Mappe M. 850.—.

Über den Wert einer solchen Veröffentlichung, die aus mehreren meist mitteldeutschen Privatsammlungen fünfzig bisher unbekannte und an kunstgeschichtlicher und rein künstlerischer Bedeutsamkeit gleich wichtige Originalhandzeichnungen alter Meister in technisch vollendeter Wiedergabe reproduziert, ist kaum noch ein Wort zu verlieren. Jedes Blatt aus der Werkstatt eines Meisters vertieft die Erkenntnis des Werkes und der Zeit, in der es entstand, ist Schlüssel zur Einfühlung in die ästhetisch bedingte Welt persönlichen Schauens und wichtigstes Hilfsmittel für die Durchforschung des malerischen Gesamtwerkes eines Einzelnen und seiner Epoche. Für den Kunstgelehrten im besonderen ist das Studium der Handzeichnungen längst unerläßliche Voraussetzung für weiter greifende Erkenntnis geworden. Und wenn man längst damit begonnen hatte, aus solcher Einsicht heraus die Schätze der Museen und Kabinette durch ähnlich mustergültige Veröffentlichungen wie die vorliegende zu erschließen, dann muß der Versuch, unbekannte Dinge von überraschender Vollwertigkeit ans Licht zu ziehen — wie es das schöne Beckersche Werk unternimmt — doppelt dankbar begrüßt werden.

Felix Becker, der Mitbegründer des bekannten Thieme-Beckerschen Künstlerlexikons, ist einer jener feinen Kenner und stillen Gelehrten, die in sich durch langjährige Forscherarbeit ein ungeheueres Kapital an Wissen vereinigen. Keiner von den lauten, immer neue Bücher produzierenden Kunsthistorikern, die durch Routine und Sinn für Aktualität billige Eintagserfolge sammeln, sondern einer von den nicht alltäglichen Kennern, deren Wert vielleicht nur einem kleinen Kreis von Berufskollegen bekannt ist. Wenn ein solcher Mann zur Feder greift und — wie in dem vorliegenden Fall — seine ganze Liebe und sein reiches Wissen in den Dienst einer so dankbaren Aufgabe stellt, wie sie diese schöne Publikation

in sich begreift, dann darf man von vornherein überzeugt sein, einem Vollwertigen gegenüberzustehen, das jedem kritischen Einwurf gegenüber Stand hält. Nicht das fein abgewogene Vorwort, das der Herausgeber seinem Werk voranstellt und das die Idee der Publikation in knappen Zügen umreißt, ist das Entscheidende, sondern das auf den 50 Bildtafeln vereinigte Material und der von tiefgründigsten Kenntnissen erfüllte beschreibende Katalog zu den einzelnen Blättern charakterisiert den Wert dieser Publikation. Hier verrät jeder Beitrag, auch in der Knappheit seiner Formung, die Solidität und den Reichtum eines Wissens, das frei von Spezialistentum drei Jahrhunderte kunstgeschichtlicher Vergangenheit in Europa beinahe überlegen beherrscht. Erstaunlich bleibt aber im Letzten immer die Vielseitigkeit des Materials und seine rein künstlerische Bedeutung. Angefangen bei der wundervollen burgundischen Zeichnung um 1400, die — im Besitz der Speck von Sternburgschen Sammlung befindlich — das Problem der Brüder van Eyck schlagblitzartig von einer entscheidenden Seite aus beleuchtet, über die prachtvoll eindringliche unbekannte Handzeichnung Rembrandts aus dem gleichen Besitz bis zu den Dokumenten der Seicentisten und einer köstlichen Studie Fragonards: Jedes der hier vereinigten 50 Blatt ist für sich ein Stück bester Kunstgeschichte und wird durch den Herausgeber nach Stellung und Bedeutung wissenschaftlich fixiert. Einerlei, ob es sich um die Kleinmeister der niederländischen Schule oder um die führenden Künstler der italienischen Renaissance handelt, erweist sich der Wert dieses durch Becker erstmalig erschlossenen Schatzes letzten Endes vor jedem Blatt aufs neue. So möchte man hoffen, daß dieser ersten Veröffentlichung ähnlich bald weitere folgen, vorausgesetzt, daß diese druck- und reproduktionstechnisch vom Verleger mit großer Liebe ausgestattete Mappe den Schatz an unbekanntem Material nicht bereits erschöpft hat, was aber kaum anzunehmen ist.

Biermann.

Tobias Stimmer

Dem alten Schaffhausener Maler Tobias Stimmer ist kürzlich eine Publikation gewidmet worden, die auch deutsche Kunstkreise angeht und zunächst zwölf Zeichnungen aus den Sammlungen in Schaffhausen, Donaueschingen, München und Berlin in mustergültiger Wiedergabe ediert. Diese sind von Ernst Buri gedruckt, der hier die Resultate langjähriger Versuche auf dem Gebiete der Reproduktionstechnik von Handzeichnungen alter Meister erstmalig erprobt hat und diese sogenannten Buri-Drucke sollen auch in der Folge fortgesetzt werden. So ist als nächste Publikation eine Mappe mit Handzeichnungen von Urs Graf vorgemerkt. Die Tobias-Stimmer-Mappe ist in einer Auflage von 100 Exemplaren hergestellt worden, deren Vertrieb die Züricher Buchhandlung von Schmidt übernommen hat. r.

Weltuntergang. Zwölf Originallithographien und lithographiertes Titelblatt von Uriel Birnbaum, mit einem Einleitungssonett des Künstlers. Verlegt bei Carl Konegen, Wien 1921.

Auch ein Erzeugnis des heutigen Weltschmerzes: Welt, Zerstörung, Untergang und dann — Scheideweg: Hölle oder Himmel. Das ist wenig trostvolle Sicherheit, aber zeitgemäß. Man fühlt sich im Jammer und in der Unentschiedenheit wohl und glaubt mit der Sehnsucht nach einem ewig Gültigen schon genug getan zu haben. Liebespaare für Glück, Totenköpfe und Vulkane für Untergang, windgebogene Bäume und gejagte Menschlein für Aufruhr u. dgl. zu setzen ist ebenso gefährlich wie Hell- und Dunkelwerte, Kurven und kubische Massen in literarische Form zu kleiden. Hier reicht die Kraft des Künstlers nicht aus, das Literarische fällt oft aus der Form, die Form bleibt oft zu äußerlich, dekorativ-sinnlich. Die erfinderische Phantasie Birnbaums scheint zuerst darüber hinwegzutäuschen. Aber auch ihr merkt man zu oft die literarische Quelle an, die benützt aber nicht gemeistert ist. Gottsucherei und Mystizismus sind noch nicht Glaube und Mystik. Aber so ist unsere Zeit, und deshalb wird die Mappe vielen gefallen aber nicht jeden befriedigen. H. G.

Karl Jakob Hirsch, Zehn Original-Steinzeichnungen zu den Sinfonien Gustav Mahlers. Adolf Harms Verlag, Hamburg.

Gustav Mahlers gewaltige Kraft, die sein ganzes musikalisches Wirken durchbebende Ekstase, bildete von früh an den befruchtenden Keim für die künstlerische Entwicklung Karl Jakob Hirschs. Die Mahlermappe bedeutet für ihn ein Bekenntnis seines bisherigen Schaffens. Kraft und Innerlichkeit, emporgeschleudert, aber nicht aus dem Machtbereiche einer gebändigten Titanenhand herausgeschleudert; das wollen diese Blätter zum sinnfälligen Bewußtsein bringen. Wie weit ihnen dies gelingt, mag dahingestellt bleiben. Es bleibt ein Wortgefecht, wenn man Musik und bildende Kunst auch nur begrifflich koordinieren oder gegenseitig zu analysieren versucht. Ich für mein Teil lehne derartige Parallelen ab und muß auch in diesem Falle dem kurzen Vorwort von Stuckenschmidt meine Gefolgschaft versagen. Hirschs Blätter zeugen entschieden von einer starken Kraft, einem machtvollen Willen und stilvoller, wenn zwar manchmal etwas das Maß übersteigende, Gebärde. Störend an sich das Riesenformat der Mappe und Blätter. Besonders hervorzuheben sind noch Titelblatt und Einband, die die dekorativen Eigenschaften des Künstlers hervortreten lassen.

K. S.

Zeit-Taster, Sechs Radierungen von Johannes Molzahn. Heft XII der Ausgaben der Galerie Flechtheim. 50 Mappen mit Titelzeichnung des Künstlers. Bütten. M. 500.—.

Wem diese Dinge nicht reden, der spürt nichts vom Pulsschlag unserer Zeit. Hier klopft er, im

Rhythmus der Maſchine, aber losgelöſt von aller Zeitlichkeit, rein und ohne Stockung, wahrhaft wie in der Unberührtheit des „luftleeren Raumes". Die Dinge ſind auf ihre Idee zurückgeführt, im platoniſchen Sinne: Urſprung und Vollkommenes einer ganzen Gattung. Mit einer Sicherheit in Linie und Form, die erſtaunlich iſt, wird in dieſen Blättern Bewegung und Raum geſtaltet. Alles kreiſt. Nichts iſt Leere, alles iſt Leben. Johannes Molzahn iſt ein Künſtler von ſo eindeutiger Stärke, daß ſein Werk über unſere Zeit hinaus dieſe eindringlichſt dokumentieren wird.

Kein Geringerer als Wilhelm Uhde hat denn auch das Vorwort der Mappe geſchrieben. Und man weiß, was es bedeutet, wenn er, der ſelbſt ein Stück franzöſiſcher Malerei mit lebte, von Molzahn ſagt: „In ſeinen Aquarellen wird eine Qualität lebendig, die an Frankreich erinnert. Seine Bilder ſtrahlen immer mehr in ernſter Schönheit der Farbe." Wieſe.

Georg A. Mathéy, Zehn Holzschnitte zur Bibel. Oskar Kokoschka gewidmet. Mit einem Vorwort von Theodor Däubler. Insel-Verlag, Leipzig 1921. In Mappe (56×42). Nr. I—IV: Ganzleder. Japan. Mit einer Orig.-Zeichnung M. 2200.—. Nr. 7—50: Hlbperg. Japan. M. 900.—. Nr. 51—150: Hlblein. Kupferdruckpap. M. 350.—.

Zu dieſer Mappe hat Theodor Däubler ein Vorwort in Geſtalt von einer Art Randbemerkungen zu den einzelnen Blättern geſchrieben. Sie ſind m. E. mehr gewollt als aus Impuls gemußt und können darum klärend über den Künſtler kaum wirken — ganz im Gegenſatz zu Uhdes Vorwort für Molzahn, zu deſſen früheren Bildern übrigens Däubler einſt das wahrhaft däubleriſche Wort „mondhafte Verzückungen" fand.

G. A. Mathéy, deſſen Berufung an die Leipziger Akademie für dieſe ohne Zweifel einen Gewinn darſtellt, erweiſt ſich mit dieſer Mappe als ein Künſtler, der handwerklich wie künſtleriſch mit großem Ernſt ans Werk geht. Noch iſt das Reſultat nicht ſo, wie man es ſich wünſchen möchte. Die Technik des Holzſchnitts bleibt, bei großer Könnerſchaft, ob gewollt oder ungewollt, noch hie und da im nicht angenehmen Sinne fühlbar. Form und Rhythmus, im einzelnen und in Teilen faſt ſtets fein durchgefühlt, geraten in ihrer Geſamtheit durch das zuckende Weiß der Lichter in eine vibrierende Unruhe, die beſonders dem Blatt mit den apokalyptiſchen Reitern nicht gut tut. In derartiger Kunſt, bei welcher auch das Inhaltliche der Form ſeine Geltung hat und nur eine gewiſſe Menge Formeln geprägt werden, muß dieſes Inhaltliche ebenſo eindeutig zutage treten wie in „abſtrakter" Kunſt das Rhythmiſche oder Dynamiſche.

Wenn Hans Bethge das letzte der Blätter des Künſtlers, die „Judith", als das gelungenſte bezeichnet, weiſt er damit durchaus den Weg, der auch mir der für Mathéy allein zur Höhe führende zu ſein ſcheint. Gerade auf dieſem Blatt iſt auch das beſonders lebendig, was Mathéy vor der Klippe des rein Formalen bewahren kann: der Wille, den mimiſchen Ausdruck zum Träger eines künſtleriſchen zu machen. — So bleibt letzten Endes ein frohes Erwarten nach vorwärts und damit etwas nicht eben Alltägliches in unſeren Tagen. Wieſe.

Quarante Clichés-Glace de Corot, Daubigny, Delaroix, Millet, Rousseau. Bei Maurice Le Garrec, Paris 1921. In Mappe (39×48).

Dieſe Neuausgabe wird von Platten aus der Sammlung M. Cuvelier abgezogen. Clichés-Glace, Platten, die zum Teil mit Hilfe photographiſcher Manipulationen hergeſtellt werden, ſind identiſch mit den bekannteren Clichés-Verres (zur Technik vgl. man Loys Delteil, Peintre Graveur Illuſtré V, Corot, die Ausführungen vor der Nr. 35). Corot iſt mit 19 (L. Delteil 41—43, 45, 46, 49, 50, 52 bis 60, 65, 66, 73), Daubigny mit 16 (L. D. 133—147 und 149), Delacroix mit L. D. 131, Millet mit L. D. 27 und 28, Rouſſeau mit L. D. 5 und 6 vertreten. Die Platten von Corot gibt Delteil als zerſtört an. Dazu bemerkt der Proſpekt, dieſe Angabe beruhe nach Mitteilung Delteils auf einer Information eines als nicht eben zuverläſſig bekannten Verwandten Millets. Der größte Teil der Platten würde, unter der Bedingung, daß keine weiteren Abzüge mehr gemacht werden dürften, an Muſeen übergehen. Die Neudrucke ſind durch rückſeitigen Aufdruck eines kleinen Kreisſtempels mit den verſchlungenen Buchſtaben L S kenntlich gemacht. Auflage 150 Exemplare und fünf mit einer zweiten Folge (verſchiedene Farbenverſuche und Spiegeldrucke). Der Preis von Frcs. 2500.— dürfte deutſche Sammler wenig locken, ſo intereſſant die Ausgabe an ſich für den Graphikliebhaber iſt. W.

Hans Baluſchek, Sechs Lithographien. Geleitwort von Max Osborn. In Mappe. 75 Expl. M. 1600.— und 1200.—. Carl P. Chryſelius'ſcher Verlag, Berlin W 8.

Lovis Corinth, Totentanz. Fünf Radierungen: Tod und Künſtler, Tod und Weib, Tod und Paar, Tod und Greis, Tod und Jüngling. Die Blätter erſcheinen als Mappenwerk im Euphorion-Verlag, Berlin, der hiermit ſeine graphiſche Abteilung eröffnet.

Willy Davidſon, Erde und Eiſen. Zwölf Steinzeichnungen. In Mappe. Aufl. 100 Expl. M. 800.— bis 5000.—. Adolf Harms, Verlag, Hamburg.

Erich Erler, Grimmelshauſens Abenteuerlicher Simpliciſſimus. 20 Radierungen. 30×19. M. 7200.—, 6000.— u. 1680.—. Verlag Franz Hanfſtaengl, München. — Die Blätter ſollten urſprünglich dem geſamten Text verbunden werden. Die Not der Zeit bringt es mit ſich, daß

jedem Blatt nur die zugehörige Textseite gegenübergestellt werden konnte.

Alexander Friedrich, Das Abbild. 27 Radierungen. In Mappe. Nr. I—X: vergr. Nr. 1—60: M. 3500.—. Adolf Harms, Verlag, Hamburg.

Graphikbücher Der Schwarze Turm. Heft 2. Bernhard Klein, Sieben Schnitte. Text von Hans Jaquemar. 200 Expl. M. 4.—. Heft 3. Georg Tappert, Acht Graphiken. Text von Dietrich. 200 Expl. M. 4.—. Heft 4. Karl Jakob Hirsch, Acht Holzschnitte und Nachwort. 200 Expl. M. 10.— und 4.—. Heft 5. Ernst Ewerbeck, Acht Schnitte und ein Titel. Text von Milli Frank. 200 Expl. M. 10.— und 3.—. November-Verlag, Kiel, Möllingstr. 4.

F. Heubner, Sirenen. Elf Rad. 200 Expl. In Mappe. Ca. M. 3600.— und 3000.—. Hugo Schmidt, Verlag, München.

Handzeichnungen deutscher Impressionisten. Herausgegeben und eingeleitet von Julius Elias. Propyläen-Verlag, Berlin. Folio (33 × 43). 43 Seiten Text, 68 Tfln. In den Farben der Originale hergestellt in der Reichsdruckerei. Aufl. 330 Exemplare. Nr. 1—30 mit je einer sign. Rad. auf Japan von Corinth, Liebermann u. Slevogt. In Ganzledermappe ca. M. 10000.—. Nr. 31 bis 330 ohne Rad. in Hpgm.-Mappe ca. M. 6000.—.

Handzeichnungen französischer Meister des 16. bis 18. Jahrhunders in der graphischen Sammlung Albertina in Wien. Mit einleitendem Text herausgeg. von Joseph Meder. Kunstverlag Anton Schroll & Co., Wien. Hlbprgm.-Mappe: 40 Blatt (Faksimiles) in Passepartout (45 × 60). Aufl.: 500 num. Expl. Subskriptionspreis ca. M. 4500.—. Die Mappe ist, wie wir hören, vergriffen. Hoffentlich hat sich ihrer die Spekulation nicht bemächtigt, zum Schaden aller wirklicher Liebhaber solcher Köstlichkeiten. Sie enthält von Fragonard neun Blatt, Boucher sieben, Watteau und Greuze je drei, Chardin, Aubert und Lavreince je zwei, Poussin, Clouet, Lancret, Vanloo, Natoire, Liotard, Gellée, Robert, Callot, Moreau le jeune, Saint Aubin und Le Prince je ein Blatt. — Der wahrhaft luxuriös ausgestattete Prospekt kündigt folgende weiteren Mappen der „Albertina-Faksimiles" an, die innerhalb Jahresfrist erscheinen sollen: Deutsche Meister des 13. bis 16. Jahrhunderts, Italienische Meister des 15. bis 18. Jahrhunderts, Flämische und holländische Meister des 15. bis 17. Jahrhunderts. Je 40 Blatt. — Wir kommen auf diese Publikationen noch zurück.

Luigi Kasimir u. Tanna Kasimir-Hoernes, Salzburg. 15 teils farb. Radierungen. 175 Expl. In Mappe. M. 1800.—, 1200.—, 750.—. Kunstverlag Hugo Heller & Cie., Wien I.

Robert Kohl, Hamlet. Einleitung von Dr. A. Weixlgärtner. 1—15: M. 600.—. 16—85: M. 400.—. Verlag Franz Hanfstaengl, München.

Th. Schultz-Walbaum, Die Offenbarung St. Johannis. Eine Holzschnittfolge. (12 Bilder, 13 Schrifttafeln.) In Mappe (36 × 50). Nr. I—X: Ganzpergam. M. 1800.—. Nr. 1—100: Halbpergam. M. 1500.—. Angelsachsen-Verlag, Bremen.

Max Thalmann, Passion. Acht Holzschnitte. Dichtung von Albert Talhoff. In Mappe. Aufl. 300 Expl. M. 800.— und 350.—.

Wilhelm Trübner, Handzeichnungen. Ausgewählt und mit einer Einleitung herausgegeben von Julius Elias. Propyläen-Verlag, Berlin. Folio (32 × 48). Text. 43 Tafeln in Faksimile-Lichtdruck. Hergestellt in der Reichsdruckerei. Aufl. 300 Expl. Nr. 1—30: vergr. Nr. 31—300: in Halbl.-Mappe M. 800.—.

C. E. Uphoff, Sechs gestochene Köpfe. 50 Mappen. M. 250.—, handkolor. M. 400.—. Herausgeg. von der Werkgemeinschaft Worpswede, Stecherpresse. (Franz Leuwer, Kunsthandlung, Bremen.)

Einzelblätter

Max Beckmann, Drei Kaltnadel-Radierungen. „Alte mit Kapottehut" (19,5 × 29,5). 50 Expl. M. 360.— „In der Königinbar (25 × 32). 50 Expl. M. 600.— und 400.—. „Frau auf dem Sofa" (25 × 32). 50 Expl. M. 600.— und 400.—. Zinglers Kabinett, Frankfurt a. M.

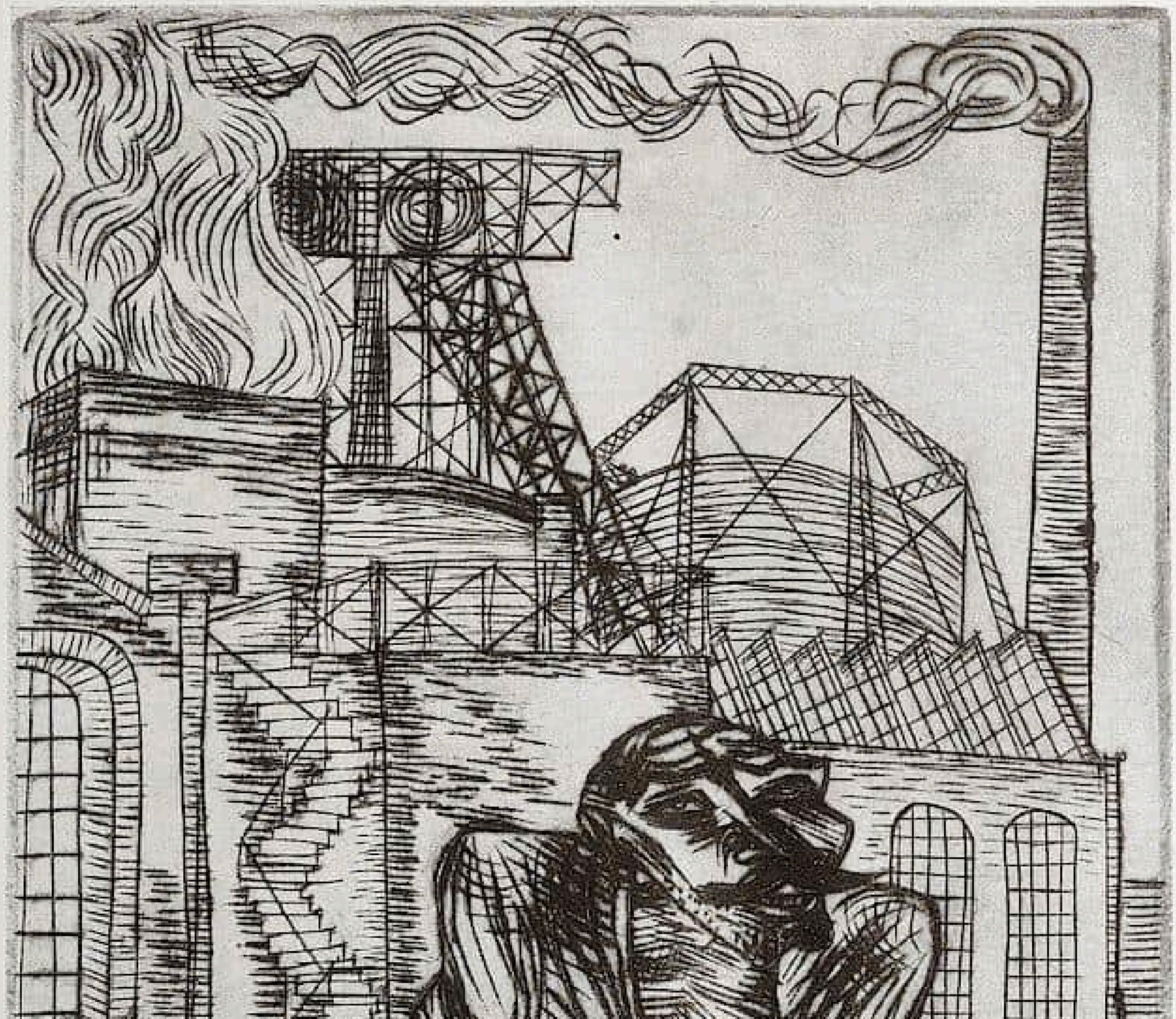
Lovis Corinth, Tiergartenlandschaft. Radierung. 100 Expl. Bildgröße 18 × 12 cm. Subskriptionspreis M. 900.— und 550.—.

Rudolf Großmann, Konzert. Lithographie vom Künstler handkoloriert. 20 Expl., auf Japan. Bildgröße 17,5 × 10,5 cm. Subskriptionspreis M. 300.—. Bruno Cassirer, Verlag, Berlin.

Der Markt

Handzeichnungen deutscher Meister

Die Galerie Ernst Arnold in Dresden, die das Verdienst hat, in jahrelanger Arbeit das Gebiet der Handzeichnungen älterer und jüngerer Meister besonders gepflegt zu haben, hat kurz vor Weihnachten einen reizvoll ausgestatteten illustrierten Katalog über ihren Besitz an neueren Handzeichnungen, Aquarellen und Pastellen herausgebracht, der ein großes Kapitel deutscher Kunstgeschichte gewissermaßen in einem knapp gefaßten Abriß umschreibt. Erfreulich bleibt zunächst angesichts dieses Katalogs die Vielseitigkeit des hier vereinigten Materials, das — wie man deutlich fühlt — der Kennerschaft des sammelnden Kunsthändlers, der in diesem Sinne vielleicht mehr Liebhaber dieses Stoffgebietes ist, alle Ehre macht. Ludwig Gutbier, der Inhaber der Galerie Arnold, hat dem Katalog einige Worte vorangestellt, die als Auftakt das Programm seiner Sammlung von Handzeichnungen umreißen. Diese Worte sind Ausdruck einer Persönlichkeit, die über das Geschäft hinaus die Dinge der Kunst mit großer Menschenliebe wertet, und was er von den drei Freuden erzählt, die der moderne Geschäftsbetrieb dem Sammler und Händler bereiten, ist wert,



Felixmüller. Kohlenarbeiter.
Stahlstich.

Edwin Scharff. Pferdeführer.

Radierung.

dem Kunſthandel als Vermächtnis idealen Tuns ins Bewußtſein gehämmert zu werden.

Der Katalog beginnt mit einer Abteilung jener Meiſter, die am Anfang und um die Mitte des 19. Jahrhunderts gewirkt haben. Namen wie Theodor Alt, Blechen, Buchholz, Burger, Dreber, Louis Eyſen, F. v. Rayſki, F. v. Rhoden, M. v. Rhoden, Ludwig Richter, Schnorr v. Carolsfeld, Moritz v. Schwind, C. Spitzweg und Friedrich Wasmann umſchreiben in etwa den Beſitz dieſer vielſeitigen Kollektion, ohne Inhalt und Umfang auch nur annähernd zu erſchöpfen.

Der weitaus größere Teil der hier genannten Blätter gilt allerdings den Meiſtern der impreſſioniſtiſchen Kunſtübung, unter denen Lovis Corinth an erſter Stelle ſteht. Ausgezeichnete Arbeiten findet man außerdem von Otto Fiſcher, Auguſt Gaul, Otto Greiner, Carl Hofer, Ludwig v. Hofmann, Max Klinger, Georg Kolbe, Käthe Kollwitz, Max Liebermann, Hans Meid, Adolf Menzel, Max Slevogt, W. Steinhauſen, Hans Thoma, Wilhelm Trübner.

Die letzte Abteilung des Kataloges iſt dem Schaffen der Gegenwart vorbehalten und hier ſind es Meiſter wie Karl Albiker, Ernſt Barlach, Heinrich Campendonk, Robert Genin, Erich Heckel, Ernſt Ludwig Kirchner, Paul Klee, Oskar Kokoſchka, Wilhelm Lehmbruck, Oskar Moll, Emil Nolde, Max Pechſtein, Chriſtian Rohlfs, die mit ausgezeichneten Proben ihres Könnens vertreten ſind. Insgeſamt umfaßt dieſer mit einem prächtigen Bildanhang verſehene Katalog 627 Nummern, eine Fundgrube für Sammler und Freunde der modernen Kunſt. B.

Das graphiſche Werk von Rudolf Schieſtl. Julius Schmidt, Kunſtverlag, München. Der illuſtrierte Proſpekt mit einem Aufſatz von Richard Braungart verzeichnet 66 Radierungen, Lithographien und Holzſchnitte Rudolf Schieſtls, darunter eine Reihe längſt vergriffener Blätter.

Der Holzſchnitt im 20. Jahrhundert. Ein Verzeichnis der von den Künſtlern ſignierten Originalholzſchnitte des Kalenders „Kunſt und Leben“. Verlag Fritz Heyder. Berlin-Zehlendorf. Mit zahlreichen Illuſtrationen. Billige, anſpruchsloſe, gute Blätter mit Namen von Klang darunter.

Das Graphiſche Kabinett Fritz Lenz, Karlsbad, verſendet einen illuſtrierten Katalog der Radierungen von A. J. Alex (Adolf Jelinek), Prag. Er enthält ein Vorwort von Dr. B. Seidel und zählt 65 graphiſche Blätter, auch die vergriffenen, auf.

Verſteigerungen

Galerie Hugo Helbing, München. Die Kupferſtich-Auktion iſt vom 12. Januar auf den 9. Februar verſchoben worden. Die Schätzungsliſte kam kürzlich zum Verſand. Über den Katalog vgl. Cicerone XIII, S. 731.

Sotheby, London wird am 15. Februar die Sammlung von Zeichnungen alter Meiſter des Mr. Max J. Bonn verſteigern. Sie enthält u. a. ſechs Zeichnungen Rembrandts, darunter zwei Landſchaften, ſowie bedeutende Blätter von Dürer, Holbein, Van Dyck und Watteau. — Von den im Dezember im gleichen Hauſe zur Verſteigerung gelangten 350 Zeichnungen des jüngeren Willem van de Velde aus dem Beſitz des Captain Dawſon brachten Colnaghi und Obach-London einen großen Teil an ſich.

Paris. Bei der Verſteigerung der Kupferſtichſammlung des verſtorbenen Engel Gros im Hotel Drouot (16. Dezember 1921) wurden die Schätzungspreiſe Loys Delteils faſt durchweg um ein Vielfaches überſchritten, eine Erſcheinung, die uns ja längſt geläufig iſt. Der Zudrang an Käufern war überaus ſtark und durch die Qualität des Gebotenen gerechtfertigt. Es brachten u. a. Dürer, Das Wappen des Todes auf Papier mit der großen Krone 14600 Frcs., Adam und Eva 8080 Frcs. (Davidſohn 200000 M.), Der hl. Hubertus 7300 Frcs. (Davidſohn 34000 M.), Die große Fortuna, 1. Zuſtand 5700 Frcs., 2. Zuſtand 2000 Frcs. (Davidſohn 44000 M.); Schongauer, Krönung Mariae 7100 Frcs. (Buſch 4000 M.), Meckenem, Judith und Holofernes 4000 Frcs., Der Orgelſpieler 4500 Frcs. (M. Colnaghi); Rembrandt: Landſchaft mit den drei Bäumen (Schätzungspreis 20000 Frcs.) 18000 Frcs. (Loys Delteil), (Buſch 150000 M.), Das Landgut des Goldträgers 15000 Frcs. (Davidſohn 120000 M.). Die höchſten Preiſe wurden für Debucourt gezahlt: „Les deux Baisers“ 26000 Frcs., La Promenade Publique 14000 Frcs. Weiter erzielte Preiſe dieſer Verſteigerung nennen wir eingehend in der Beilage Verſteigerungsergebniſſe in einem der nächſten Hefte.

Vereinigungen

Kreis graphiſcher Künſtler und Sammler / Verlag des Kreiſes: Arndt Beyer, Leipzig.

„Der Kreis meidet die Form des Vereins. Die Zugehörigkeit beginnt mit der Subſkription auf eine oder beide Mappen und erliſcht durch ſchriftliche Erklärung.“ Die Vereinigung iſt alſo nicht das im Vordergrund ſtehende, ſondern die Kunſt. In der Tat ein ſchöner Grundſatz.

Die erſte Publikation des Unternehmens macht ihm Ehre. Es iſt eine Doppelmappe mit zehn graphiſchen Blättern von Scharff, Corinth, Geiger, Meid, Großmann, Gramatté, Heckel, Schmidt-Rottluff, Otto Müller und Pechſtein. Mit einigem Recht ſind je fünf zu einer „Reihe“ vereint, deren erſte eine Art Verbindung vom Impreſſionismus her bilden, deren zweite das neue Kunſtwollen eindeutiger zu Geſicht bringen ſoll. Für einen Anfang muß man die Auswahl als umſichtig bezeichnen, wenn man ſich auch von Geiger ein mehr geglücktes Blatt und für Gramatté einen Nolde — er iſt wohl ſchon zu koſtbar — gewünſcht

hätte. Die Meerlandſchaft von Heckel, übrigens keines von den letzten Blättern des Künſtlers, ſtellt mit ſeltener Sicherheit die Möglichkeiten des Holzſchnittes in den Dienſt des Ausdrucks. Auf die Ausſtattung der Mappe iſt Sorgfalt verwendet worden. Unerfreulich iſt die Titelvignette. Überhaupt würde mehr Fortlaſſen dem Titel zum Vorteil gereichen. Preis der Doppelmappe 850 M. ſigniert, 300 M. unſigniert.

Geſellſchaft für zeichnende Künſte

Präſidium München, Alte Pinakothek, Barer Straße 27. Geſchäftsſtelle O. C. Recht, Verlag, München, Leopoldſtraße 3.

Den Satzungen der Geſellſchaft entnehmen wir folgendes: „1. Der Zweck der Geſellſchaft iſt die Pflege der zeichnenden Künſte. Beſondere Berückſichtigung ſoll die deutſche Zeichnung und Druckgraphik erfahren. 2. Dieſer Zweck ſoll erreicht werden a) durch Herausgabe von Mappenwerken und einzelnen Blättern in Fakſimiledrucken von möglichſter Vollendung, b) durch Veröffentlichung von kunſtgeſchichtlichen Büchern." — U. a. erhalten die Mitglieder eigens für ſie gedruckte handſignierte Originalgraphik. Die angekündigten und zum Teil ſchon erſchienenen Publikationen der Geſellſchaft verdienen größte Beachtung. Storck gibt die Handzeichnungen des Matthias Grünewald heraus, Glaſer die des Lukas Cranach, Julius Baum ein bisher unveröffentlichtes Skizzenbuch von Hans v. Marées und zwar in der Form des Originals. Wir werden auf dieſe Publikationen noch zurückkommen.

Der „Künſtlerbund Hamburg"

lieferte im erſten Jahr ſeines Beſtehens ſeinen Mitgliedern die Zeitſchrift „Kündung". Es liegen bisher ſechs Hefte vor und zwei ſollen noch erſcheinen. Die Zeitſchrift brachte bisher 33 z. T. ſignierte Einzelblätter als Beilage. Vertreten ſind u. a. die Künſtler Laſar Segall, Franz Radziwill, Siegfried Schott und Gerhard v. Ruckteſchell. Auf die bibliophile Bedeutung der Publikation kommen wir im „Bücherſammler" zurück.

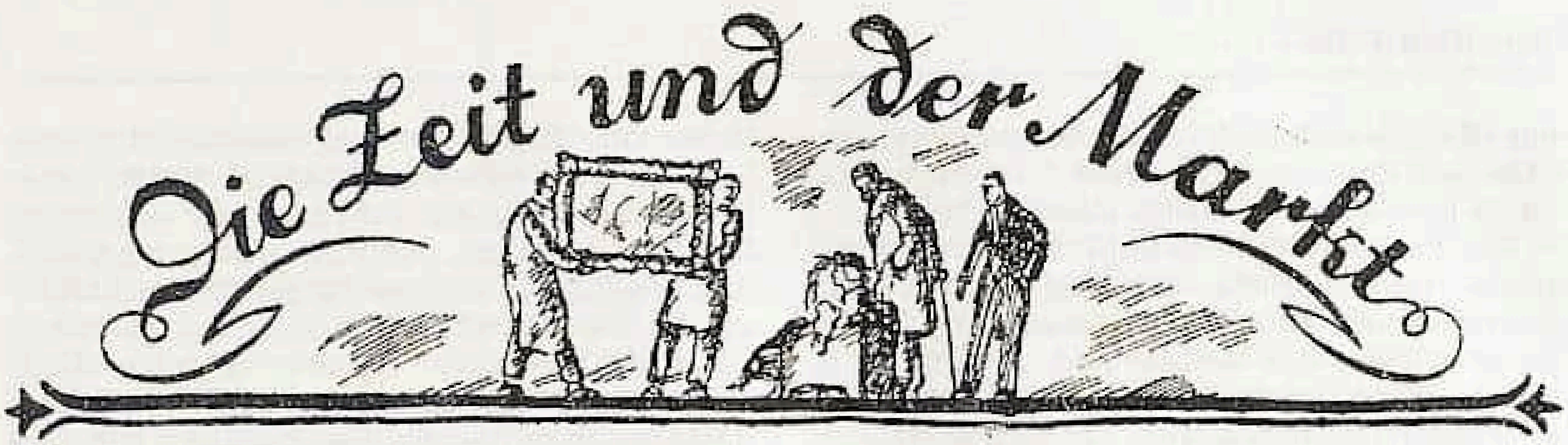
Zu den Abbildungen

Felixmüller, Kohlenarbeiter, ſignierter Stahlſtich (16×23 cm) der Vorzugsausgabe des Jahrbuchs der Jungen Kunſt 1921 beigegeben (100 numerierte Exemplare). Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig. (Tafel S. 79.)

Edwin Scharff, Pferdeführer. Radierung (15,5×20 cm) aus der erſten Mappe der Veröffentlichungen des Kreiſes graphiſcher Künſtler und Sammler. Verlag Arndt Beyer, Leipzig. (Tafel S. 80.)

Richard Seewald, Kälbchen. Aus Band III der Malerbücher. Verlag Fritz Gurlitt, Berlin. (Textabbildung S. 74.)

Erich Heckel, Sonnenaufgang. Holzſchnitt (25×31,5 cm) aus der zweiten Mappe des Kreiſes graphiſcher Künſtler und Sammler. Verlag Arndt Beyer, Leipzig. (Untenſtehende Textabbildung.)



Thomas Couture, La décadence des Romains / Zu der Tafel Seite 70

Thomas Couture (1815—1879), Skizze zu des Malers berühmtestem Bild „La décadence des Romains", das sich heute im Louvre befindet. Die hier reproduzierte Studie aus dem Besitz der Bachstitz-Galerie stellt aller Wahrscheinlichkeit nach den ersten Entwurf dar, nach dem der Künstler 1847 sein Hauptwerk gefertigt hat. Knapper in der Form und damit auch gedrängter in der Komposition, spricht dieser Entwurf, der trotzdem für sich als vollendetes Bild zu gelten hat, in seiner zeichnerischen Bestimmtheit und der ungemein kraftvollen malerischen Behandlung wesentlich sympathischer an als das große Bild im Louvre, das als reine Historienmalerei Coutures eigentliche Bedeutung für die Entwicklung des malerischen Stiles in Frankreich viel weniger erkennen läßt. Gerade vor dieser ursprünglichen Fassung des „Verfall Roms" empfindet man stärker als vor anderen Werken des Meisters die nahe Beziehung, die z. B. Feuerbachs Werk mit dem Schaffen seines Lehrers verbindet, und ebensosehr könnte von diesem Bilde aus eine Verbindung zu Manet deutlich werden, der ebenfalls, allerdings nur für kurze Zeit, Schüler von Couture gewesen ist. Ein Vergleich der hier wiedergegebenen ersten Fassung mit dem großen Original wird immer für die ungleich höhere Qualität der ersteren zeugen. G. B.

Kunstpolitik

Nochmals Kulturpropaganda in Amerika

Das letztemal war hier die Rede von einer in Münchens Mauern geplanten Gewerbeschau, die im Ausland, und vor allem in Amerika, „deutsche Kunst- und Kulturpropaganda" betreiben sollte, und die zugleich als Münchner Unternehmen dem Werkbund und seinen vorsichtigen Bestrebungen im Auslande Konkurrenz zu machen bereit war.

Inzwischen ist diese Angelegenheit so weit gediehen, daß zwei Herren mit einer Anzahl von Münchner kunstgewerblichen Gegenständen hier in New York gelandet sind und in Bälde ihre Schätze in einem gerade zufällig leerstehenden Laden in der fünften Avenue auf etwa drei Wochen zur Aufstellung bringen werden. Erfreulicherweise wird das unter dem bescheidenen Titel: „Modernes Kunstgewerbe aus München" geschehen, und von der „Kunst- und Kulturpropaganda" ist keine Rede mehr. Da die Auswahl der Gegenstände eine sehr gute sein soll, so könnte die Ausstellung künstlerisch wohl einen schönen Erfolg haben (wiewohl die hiesige Presse ein mehr als unsicherer Faktor ist!). Ob es auch ein finanzieller sein wird, ist allerdings mehr als zweifelhaft. Das Üble an dieser ganzen Sache aber ist die Art, wie sie geplant war. Und das sollte zur Warnung dienen. Nur verschiedene glückliche Zufälle haben erreicht, daß diese Ausstellung nicht den schwersten Schaden für das gesamte deutsche Kunstgewerbe, ja Deutschtums, hier mit ihrer tollen „Propaganda"idee anrichten wird. Es scheint nämlich, als ob niemand von den ursprünglich Beteiligten eine rechte Kenntnis oder auch nur Ahnung von den hiesigen einschlägigen Verhältnissen hatte, und daher kam es, daß man auf Grund von Vorschlägen eines vor einigen Monaten aus Amerika zurückgekehrten, als biederen Deutschen ganz vortrefflichen Bäckermeisters (dessen aufopfernde Tätigkeit in New York für deutsche Hilfsleistungen keineswegs vergessen sei, der aber von anderen Dingen, und nun gar von Kunst, nichts versteht und trotzdem nun wohl als „Amerikaexpert" fungiert!!) ein Plakat auf Deutsch ausgearbeitet hatte, in dem „unter dem hohen Protektorat seiner Durchlaucht des Fürsten von Thurn und Taxis usw. usw." die deutsche Kunst- und Kulturpropagandaausstellung überall in New York angezeigt werden sollte! Es ist kaum zu glauben, und doch so im Jahre des Unheils 1921 zu München geschehen! Und was man wohl für Kunst für hier ausgewählt hätte!

Da nun kam diesen Herrschaften ein glücklicher Zufall zu Hilfe: der in New York seit Jahren ansässige Künstler Winold Reiß, von dessen vorzüglichen Porträts und anderen Studien aus Mexiko seinerzeit hier die Rede war, traf damals gerade auf seiner Deutschlandfahrt in München ein und stach diesen Herren etwas gründlich den Star! Es muß anerkannt werden, daß man ihm wenigstens glaubte und seinen Ratschlägen im großen und ganzen folgte. Und so wurde der ganze Propagandarummel nebst durchlauchtigstem Plakat über Bord geworfen, und es wurden offenbar auch

nur Kunstgegenstände zusammengebracht, die München Ehre machen werden. Das alles geschah aber eben nur durch einen Zufall!

Von hier aus läßt sich nicht beurteilen, ob die ganze Ausstellungsidee der Ausfluß einer antinorddeutschen Strömung in München ist. Vielleicht läßt sich das drüben noch feststellen. Es würde zum mindesten interessant sein. Wie dem aber auch sei, der Verfasser dieses muß erklären, daß er es für einfach unverantwortlich hält, daß zu diesen Zeiten, wo man für die armen deutschen Kinder hier ständig um Gaben bettelt und betteln muß und deutsche Künstler und Schriftsteller den schwersten Kampf kämpfen, um sich über Wasser zu halten, eine Summe von ein und einer halben Million Mark in dieser, man kann nur sagen, liederlichen Weise auf ein derartiges Experiment hinausgeworfen werden. Wir haben hier seinerzeit im Frühjahr — Dutzende von uns — auf dringendes Bitten von München aus, drei Wochen lang von früh bis in die Nacht auf einem Bazar allerlei Münchner Kunst und Unkunst ans Publikum zu bringen versucht und auf diese Weise auch eine respektable Summe zusammengebracht, um arme Münchner Kinder zu ernähren. Und nun hat man für ein so planloses, ja in seinem Ursprung tolles Unternehmen eine solche Summe übrig und vertut sie hier in Amerika!

Ja die Münchner scheinen sogar noch mehr Geld zu haben, das sie gar zu gern hier loswerden möchten, denn sie haben einen Herrn hier in eines der teuersten Hotels geschickt, um für eine baldige Ausstellung der Münchner Sezession hier zu agitieren! Wenn die rechte Zeit für eine deutsche Kunstausstellung hier gekommen ist, wird eine solche von Wert sein. Wird sie forciert, kann sie nur auf lange hinaus Schaden anrichten.

Wird man endlich nicht drüben einsehen, daß diese Eigenbrödelei Münchens und eventuell anderer nur einen üblen Eindruck macht? Will man gar in deutschen Landen das hiesige Museum sich zum Muster nehmen, das im vorigen Jahre seines Jubiläums zwar von französischer, englischer usw. Kunst, aber nur von einer von Nürnberg und Augsburg etwas wußte? Einigkeit zuhause, meine Herren, und Klugheit und Vorsicht außer Landes! Das möge man endlich, endlich einmal lernen! F.

Das neue französische Kunststeuergesetz

Durch Inkrafttreten des soeben bekannt gewordenen neuen Gesetzentwurfes ist das Ausfuhrverbot von 1920 und ebenso die 15-, 20- und 25prozentige Verkaufsbesteuerung von Kunstwerken aufgehoben, dagegen fordert der Staat die Anmeldung aller Kunstgegenstände, die einen historischen oder nationalen Wert darstellen, und behält sich bei einer etwaigen Veräußerung nach dem Ausland das Ankaufsrecht auf eine solche Arbeit vor. Als Steuerabgabe werden 11 % vom Verkaufswert erhoben, davon fließt 1 % einer fiskalischen Kasse zur Erhaltung der nationalen Kunstdenkmäler zu. Von der Besteuerung werden sämtliche Originalkunstgegenstände mit Ausnahme der Arbeiten lebender und innerhalb 20 Jahren verstorbener Künstler betroffen. Diese im ganzen genommene außerordentliche Reform garantiert den französischen Händlern wie auch den Sammlern und Künstlern die größtmögliche Freiheit und steht in dieser Hinsicht im krassesten Gegensatz zu den augenblicklichen kunstpolitischen Zuständen in unserem Lande. k.

Sammlungen

Zur Neuordnung der Wiener Galerien

In der Neuordnung der Wiener Galerieverhältnisse (vgl. die früheren Hefte des Cicerone) ist man nun doch zu einigen entscheidenden Ergebnissen gekommen, die vor allem den Bemühungen des fachmännischen Beirats im Unterrichtsministerium, Reg.-Rat Prof. H. Tietze, zu verdanken sind. Das untere Belvedere wird ganz der österreichischen Barockkunst gewidmet, während das 19. Jahrhundert, Biedermeier und Makartzeit, in den oberen bzw. unteren Sälen des oberen Belvedere Aufstellung findet. Die gotische Malerei und Plastik Österreichs scheidet damit freilich aus dem Besitz der Staatsgalerie aus und wird dem Staatsmuseum zugewiesen, das seinerseits als Gegengabe österreichische Barockkunst zu leisten hat. Die Moderne ist im Rahmen der Staatsgalerie verblieben und dem neu einzurichtenden Ludwigstrakt im unteren Belvedere zugewiesen.

Ein erster Vorteil ist, daß sich die Staatsgalerie, die bisher kaum ein Sechstel ihres Bestandes zur Aufstellung bringen konnte, ausbreiten kann, und daß die Barocksäle des unteren Belvedere, von den Bilderwänden befreit, zu voller Wirkung gelangen und einen passenden Rahmen für die Barockkunst abgeben können. Bei der Zusammenziehung der bisher im Staatsmuseum, der Akademie, dem Museum der Stadt Wien, dem österreichischen Museum für Kunst und Industrie, in Laxenburg und im Münzamt verstreuten Barockschätze, sind freilich noch nicht alle Schwierigkeiten überwunden, doch sind trotz des manchmal vielleicht begreiflichen Widerstandes der einzelnen Leiter und trotz des langwierigen Weges zu den verschiedensten Instanzen, denen die Sammlungen unterstehen, verheißungsvolle Anfänge gemacht. So hat man endlich die bleiernen Originalfiguren des Donnerbrunnens am Neuen Markt aus ihrem scheunenartigen Aufbewahrungsort ans Tageslicht gebracht und im Belvedere aufgestellt. Bezüglich der dem Staatsmuseum verbleibenden barocken Kleinplastik mußte allerdings vom Prinzip abgewichen werden.

Was dort mit den von der Staatsgalerie übernommenen gotischen Gemälden und Figuren geschehen wird, ist mit Bangen abzuwarten. Hoffentlich durchbricht man wenigstens in diesem Falle das für die lebendige Ausgestaltung so hinderliche Prinzip der räumlichen und an bestimmte Leiterposten gebundenen Trennung von Malerei und Skulptur und geht — soweit es in diesen Räumen möglich ist — auf die isolierte Wirkung des Einzelkunstwerkes und deren künstlerischen Zusammenklang untereinander los. Was aber nicht weniger wichtig ist: Hoffentlich wird die, wenn auch spät genug, aber doch so glücklich von der Staatsgalerie begonnene Sammlertätigkeit an mittelalterlicher österreichischer Kunst im Staatsmuseum nicht verdorren, und hoffentlich bekommt das Publikum wenigstens jetzt ein Hauptwerk, wie die Krumauer Modonna zu Gesicht! Die Leiter der Staatsgalerie und der Akademiegalerie, die bereits allgemein Vorbildliches geschaffen hat, sind mutig vorangegangen, auch sie hatten vieles der einheitlichen Idee zu opfern. Es wäre an der Zeit, wenn auch die anderen Museen folgten, mögen auch Raumverhältnisse und Tradition größere Hindernisse in den Weg stellen. Im besonderen sei diesbezüglich auf das Museum der Stadt Wien verwiesen, das sich, wenn auch die lokalhistorischen Interessen im Vordergrund stehen, von dem bunten Durcheinander des kleinsten Provinzmuseums nicht unterscheidet, und dessen große künstlerischen Einzelwerte in keiner Weise zur Geltung kommen. H. G.

Museum Kröller

Für die umfangreiche Bildersammlung Kröller im Haag wird in Hoenderloo, nahe Apeldoorn, ein Museumsgebäude errichtet, zu dem Henry van de Velde die Pläne entworfen hat. Das Museum wird ganz aus rotbraunem Hartstein aufgemauert und hat eine Länge von 150 m, eine Breite von 80 m. Die Kosten des Baues sind auf 5 Millionen Gulden berechnet. Die verwendete Steinsorte wird aus Deutschland bezogen; sie wird mit der Eisenbahn bis Wolfheze gebracht und von dort durch eine eigens angelegte Bahnverbindung auf den Bauplatz geschafft. H.

Hundertjähriges Bestehen der Mauritshuisgalerie

In Vorträgen und Zeitungsaufsätzen ist in Holland nachdrücklich von der Tatsache Notiz genommen worden, daß die Gemälde der Mauritshuisgalerie sich seit genau hundert Jahren (Januar 1822—1922) am gegenwärtigen Unterbringungsort befinden. Das Mauritshuis wurde 1820 vom Niederländischen Staat für 35000 Gulden erworben. 1816 hatte König Wilhelm I. das den Oraniern gehörige Gemäldekabinett zum Staatseigentum erklärt, worauf es 1822 in das Mauritshuis überführt wurde. Es umfaßte damals 133 Gemälde; darunter war noch kein Vermeer, Frans Hals, Art de Gelder. Großen Aufschwung und glückliche Neuerwerbungen verdankte die Sammlung vor allem der Leitung von Bredius (1889—1909) und dessen Unterdirektor Dr. C. Hofstede de Groot. 1875, als die Sammlung für das Publikum ununterbrochen geöffnet wurde, betrug die Besucheranzahl 28000. Seit 1900 überschritt sie 45000. Schließlich wurde 1912 eine Zahl von 85000 Besuchern erreicht. Während der Kriegszeit ging die Besucherzahl stark zurück. H.

Hagen i. W.

Entgegen der fälschlicherweise in der Presse verbreiteten und auch an dieser Stelle mitgeteilten Nachricht von der Erwerbung des Folkwang-Museums durch die Stadt Hagen muß leider berichtigend mitgeteilt werden, daß die Sache noch keineswegs zu einem endgültigen Abschluß gekommen ist. Im Gegenteil, da diesem Angebot von seiten der Stadt die immerhin nicht unverdächtige Bedingung angeschlossen war, daß die Stadt sich die freie Verfügung über Folkwang im einzelnen vorbehalten müsse und man dahinter — vielleicht nicht ganz ohne Unrecht — die Absicht eines Ausverkaufs wittern darf, denken die Erben von Karl Ernst Osthaus nicht daran, auf das Angebot einzugehen. Es scheint also, daß die Stadt Hagen lediglich eine Verschleppungstaktik versucht hat, um erst einmal das von privater Seite aus Essen vorhandene Angebot auszuschalten. Dieses ist indes durch die letzte Entwicklung keineswegs erledigt. Im Gegenteil wünschen heute alle kunstinteressierten Kreise des Industriegebietes mehr denn je, daß es jener so oft bewährten, großzügigen, privaten Initiative doch noch gelingen möchte, die Sache für Essen zum Abschluß zu bringen, wo sich das Erbe Osthaus' zweifellos einer ganz anderen Auswirkung erfreuen dürfte als in der Geburtsstadt des Sammlers, die — wie man weiß — dem Werke von Karl Ernst Osthaus bisher immer nur ein sehr platonisches Interesse entgegen gebracht hat.

Nürnberg

Das Germanische Museum konnte kürzlich zwei hervorragende Werke altdeutscher Plastik seinem reichen Besitz einfügen. Von Adam Kraft wurde der Sammlung ein Doppelwappenrelief, das sich bisher in der Galerie eines Hofes der Winklerstraße in Nürnberg, des sogenannten Kaiserhofes befand, als Geschenk überwiesen, um es endgültig vor den Unbilden der Witterung zu schützen. Bedeutender ist die Erwerbung des überlebensgroßen Denkmals des Grafen Heinrich des Großen von Sayn, das mit Hilfe einer Stiftung des Vereins deutscher Standesherren für das Museum erworben wurde. Es handelt sich um eine sehr bedeutende Schöpfung des 13. Jahrhunderts, die die Frage offen läßt, ob ihr Meister von Geburt Deutscher oder aber Franzose gewesen ist.

Ausſtellungen

Berliner Kunſtausſtellungen

Im Kronprinzenpalais iſt eine Reihe von Sälen dem Werke Max Pechſteins eingeräumt worden. Es ſind Leihgaben aus Privatbeſitz. Die überwiegende Zahl der Bilder ſtammt aus dem Jahre 1921, nur ein Saal gewährt einen Rückblick auf die Jahre 1918–20. Man merkt dem 41jährigen Künſtler in ſeinen neuen Arbeiten eine weitere Entwicklung an. Seine lineare Monumentalität exponiert ſich aus der dekorativen Fläche mehr in die Raumtiefe. Das Landſchaftliche tritt dabei noch ſtärker in den Vordergrund, Motive, in denen das Meer und die Sonne eine weſentlich geſtaltende Rolle ſpielen. Gleichzeitig erhalten die Kontraſtfarben Blau-Gelb, Rot-Grün eine intenſivere Betonung. Dieſe bildmäßigere Einſtellung blieb nicht ohne Einfluß auf das Figürliche. Die Linie der Geſtalten, deren Ausdruck in innerer Ruhe verharrt, ſetzen ſich etwas lebhafter in den vertieften landſchaftlichen Hintergrund fort. Eine verfeinerte pſychologiſche Durchdringung macht ſich in verſchiedenen Porträtdarſtellungen fühlbar. Durch die Übertragung des heimiſchen Milieus ins Exotiſche erſtrebt Max Pechſtein eine der Primitivkunſt entſprechende äußerſte Vereinfachung und Monumentalität der Form ſowie eine Steigerung ungebrochener Farbigkeit, deren Intenſität ſeinen neuen Arbeiten eine überaus reine Friſche verleiht.

Die Galerie Alfred Flechtheim zeigt Kollektionen von Paula Moderſohn und Oskar Moll. Namentlich die 1907 verſtorbene Malerin kommt dank der Beiſteuer von Bildern aus Privatbeſitz ziemlich geſchloſſen zur Geltung. Drei Selbſtbildniſſe charakteriſieren die Künſtlerin, der die Blumen das Symbol der Lebensfreude bedeuteten. Zahlreiche Stilleben und Kinderbilder offenbaren die Traumwelt dieſer ſeltenen Frau, in deren Kunſt die Liebe zum Einzelweſen durch die Liebe zur Allſeele überſtrahlt erſcheint. Faſt marionettenhaft, wie von Geiſterhand hingeſtellt, tauchen dieſe Geſtalten vor uns auf: Kind und Baumſtamm, beide nebeneinander aus derſelben Wurzel gewachſen. Mit allen Sinnen an die Erde gebunden, träumen ſie doch von einer Welt hinter den Dingen. Eine ſtille Feierlichkeit weht uns von den Wänden der Ausſtellung an, die ſehr dazu geeignet ſein dürfte, das Lebenswerk Paula Moderſohns in weiteren Kreiſen Berlins bekannt zu machen. Oskar Molls Kollektion umfaßt Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen aus verſchiedenen Zeiten, darunter manches Bekannte. Neu ſind mehrere Temperagemälde. Dieſe Technik ermöglicht dem Künſtler eine noch ſchärfere Erfaſſung der Flächen, beſonders im Landſchaftlichen, das ſie mehr als je mit leuchtender Farbenfriſche erfüllt.

Von der Freien Sezeſſion her bekannt iſt uns bereits der Maler Reinhold Ewald aus Hanau, deſſen Gemälde gegenwärtig den großen Saal der Galerie Ferdinand Möller einnehmen. Ein vielverſprechendes Talent, ſinnesfroh und ſtark auf bewegten Linien im großen Format eingeſtellt. Dieſe Linienbewegungen umſchließen die Geſtalten zu hoch geſteigerten Kontraſten. Kontraſte, die ſich auch den Farben mitteilen, trotz einer gewiſſen Neigung zu ſchwärzen. Dadurch entſtehen manche Härten. Außerdem berührt die Mattigkeit im Detail als ein Mangel des Könnens. Doch haften dieſe kleinen Schwächen an einer großzügigen künſtleriſchen Folie, die zu den beſten Erwartungen berechtigt.

Die Januar-Ausſtellung des „Sturm“ bringt neben bedeutenden Einzelwerken von Chagall, Marc, Heemskerck, Kokoſchka, Feininger u. a. eine große Kollektion von Ölgemälden, Aquarellen, Glasbildern, Holzſchnitten des Magdeburgers Arnold Topp. Die kubiſtiſchen Linienüberſchneidungen laſſen dem Gegenſtändlichen einen Spielraum. Die darin angedeuteten Dinge führen ein ſtilles beſchauliches Daſein. Vom Alltäglichen gelangen wir zum Metaphyſiſchen. Dann ſteigern ſich die ſonſt gedämpften Farben aus Blau-Grau in leuchtendes Rot und Gelb. Topp iſt kein himmelſtürmendes Talent, aber er redet in ſeiner anſpruchsloſen, kubiſtiſch gegliederten Einfachheit eine ſympathiſche Sprache.

In der Berliner Sezeſſion wurde die nachträglich zum 60. Geburtstag ihres Ehrenmitgliedes Leſſer Ury vorbereitete Ausſtellung eröffnet. Nicht weniger als 150 Ölgemälde und Paſtelle, meiſt aus Berliner Privatbeſitz aufgebracht, ſowie eine graphiſche Sammlung ermöglichen eine vollſtändige Überſicht über das Werk des Berliner Künſtlers in all ſeinen Entwicklungsphaſen vom Jahre 1880–1922. Man ſteht vor einer ſich über 40 Jahre erſtreckenden Rieſenarbeit, die, in der Stille vollbracht, durch keine äußeren Einflüſſe aus ihrem eigenen Geleiſe zu lenken war. Wohl wirkt während der achtziger Jahre der Pariſer Aufenthalt nach. Bilder wie „Sonnenuntergang“, „Feldarbeiter“, „Volluvet“, „Feierabend“ ſind dafür bezeichnend. Namentlich war die völlig aus dem Koloriſtiſchen geſchöpfte Landſchaft damals für Deutſchland ein Ereignis. Im Jahre 1887 kam Leſſer Ury nach Berlin, um als erſter die wechſelvollen Lichtſchönheiten im Treiben der Millionenſtadt zu erfühlen. Hohn und Spott, die ſeine impreſſioniſtiſche Farbengebung ihm hier anfangs eintrugen, fochten ihn nicht an. Bei allem äußeren Widerſtande waren die achtziger und neunziger Jahre die fruchtbarſten ſeines Schaffens. Vielſeitige Probleme verleiteten ihn ſchließlich, ſich den großen monumentalen Dimenſionen zuzuwenden. Ergreifende Werke, z. B. „der Menſch“, „Jeremias“, „Adam und Eva nach ihrer Vertreibung“ zeugen in der Ausſtellung von dieſer Periode. Aber Leſſer Ury hatte ſich da-

bei ins Gedankliche verstiegen. Die Zeit zur Verschmelzung der monumentalen Linie mit der koloristischen Fläche war noch nicht gekommen. In bewundernswerter Selbstbeschränkung verließ der Künstler diesen Weg und wandte sich desto eifriger dem impressionistischen Berliner Straßen- und Kaffeehausbilde zu. wurde im eigentlichen Sinne der malerische Entdecker Berlins. Nur Adolf Menzel hatte bisher dem Berliner Leben seine Aufmerksamkeit zugewandt, ohne vom historischen Hintergrunde loszukommen. Max Liebermann, der 1884 in Berlin einzog, blieb als Impressionist der große Kosmopolit. Bei weitem begrenzter als seine beiden großen Vorgänger, schloß sich Lesser Ury desto enger an das Berliner Milieu und brachte in unbeirrbarem Schaffen in diesem Rahmen ein Werk zustande, das sich heute in seinem Gesamteindrucke dem größten würdig zur Seite stellen darf. Vor allem führt das mystische Lichtspiel auf Bildern, wie z. B. „Nachtstimmung" oder „Leipziger Straße" den Sechzigjährigen unseren Jüngsten näher denn irgendeinem anderen seines Kreises. Eine ausführliche biographische Würdigung des Menschen und Künstlers wurde von Adolf Donath im Verlage Max Perl, Berlin, veröffentlicht. (Besprechung S. 91 dieses Heftes.) Curt Bauer.

Breslau

Neben Ausstellungen rein historischen Charakters vermochte nur die Galerie Stenzel durch Darbietung jüngerer Kunst zu interessieren. Von den Tschechen fesselte V. Hoffmann durch individuelle Auffassung zeichnerisch nur angedeuteter Porträts. Die Begabung Wilhelm Schmidts erwies sich an seinen feingetönten Florenzbildern und einigen im Kontur überraschenden Studien. Durch neuere fabelhaft farbig rhythmisierte und ungewöhnlich rein typisierte Landschaftsbilder stellte sich Oskar Moll abermals in den Mittelpunkt der hiesigen ausstellenden Selbstschöpfer. Beachtung verdienen einige Holzschnitzwerke des Warmbrunner Dell' Antonio, die völlig technische Beherrschung und ausgezeichneten Formwillen beweisen.

R. C. M.

Dresden

Im Kunstverein sieht man die neuen Blumenstücke von Curt Herrmann, die in Stärke und Unstofflichkeit der Farben einen Versuch machen, sich neueren Abstraktionen zu nähern, ohne doch vom Gegenstand loszukommen. Dagegen vertiefen die Aquarelle Emil Noldes bei Richter die Vorstellung von diesem großen Maler: Köpfe aus Spanien und holsteinische Landschaften von einer besonderen Glut und Ausdruckskraft der Farbe, die in dieser Intensität vielleicht nur dem Aquarell gegeben ist. Die Ausbeute des vergangenen Jahres ist bei Nolde besonders fruchtbar; diese Aquarelle gehören zum Vollkommensten, was er geschaffen hat, und bestätigen seine Mission als die des gewaltigsten Farbendichters, der aus der Natur ihr Geheimnisvollstes zieht, indem er ihre Farbe, das am tiefsten zur Seele Sprechende, in einer nie erhörten Weise steigert und verdichtet: ein Dichter nicht des Stofflichen, sondern der wahrhaft poetischen Durchdringung der Natur mit dem Märchenglanz der Farbe.

Paul F. Schmidt.

Düsseldorf

Als ein äußerst dankbares Unternehmen darf die von Dr. Walter Cohen im Auftrag des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen zusammengebrachte Ausstellung „Düsseldorfer Bildnismalerei der Vergangenheit" angesprochen werden, die mit rund hundert, zum großen Teil völlig unbekannten Werken aus Privatbesitz einen reizvollen Einblick in den vornehmlich in den ersten zwei Dritteln des 19. Jahrhunderts ungewöhnlich hohen Stand rheinischer Bildniskunst gewährt. Neben den bekannten, führenden Namen aus der Düsseldorfer Vergangenheit hat die Ausstellung manchen unbekannten oder halb vergessenen Künstler wieder ans Licht gebracht und so auch rein kunstgeschichtlich eine außerordentlich wertvolle Entdeckerarbeit geleistet. Zu der Veranstaltung ist ein von Dr. Cohen verfaßter, mit Bildtafeln reich ausgestatteter Katalog erschienen.

Die Galerie Flechtheim in Düsseldorf zeigt vom 15. Januar ab für eine vierwöchentliche Dauer das Werk von Hans Christoph Drexel, der aus Wiesbaden stammt und in Königswinter lebt und von dem die meisten Bilder in den Sammlungen Multhaupt, Düsseldorf und des Folkwang-Museums in Hagen hängen. Das Katalog-Vorwort schrieb Dr. Alois Schardt von der Nationalgalerie. — Die Berliner Niederlassung Flechtheims zeigt gleichzeitig neue Bilder des seit langen Jahren in Deutschland ansässigen Russen Robert Genin und neue Graphik von Rudolf Großmann, München, darunter die Lithographien der soeben erschienenen Breitensträter-Mappe „Boxer".

Hannover

Die Kestner-Gesellschaft beherbergt gegenwärtig eine vielseitig orientierende Pechstein-Ausstellung, die gegenüber der gleichzeitigen Berliner Veranstaltung den Vorzug hat, sich nicht nur auf die Jahresernte von 1921 zu beschränken, sondern außer einigen charakteristischen Proben der letzten Schaffensperiode auch eine Reihe erstklassiger älterer Arbeiten vereinigt, die den ganzen Entwicklungsgang des Künstlers erkennbar machen. Die Gefahr einer gewissen Routine und Oberflächlichkeit, der Pechstein neuerdings des öfteren zu erliegen droht, wird in solcher Zusammenstellung erfreulicherweise noch gar nicht sichtbar. Insofern ist der Gesamteindruck viel reiner und überzeugender als der, den die Berliner Ausstellung hinterläßt. — In den unteren Räumen der Gesellschaft hat die Hannoversche Sezession, die fortan an dieser Stelle nach-

einander das Schaffen ihrer Mitglieder in breiterem Rahmen der Öffentlichkeit vorstellen wird, dem Künstler-Ehepaar August Heitmüller und Leni Zimmermann-Heitmüller Gelegenheit gegeben, eine Ausstellung ihrer Werke von durchaus modernem Gepräge und überzeugender Qualität zu veranstalten. Aug. Heitmüller ist vorwiegend Porträtmaler. Er besitzt neben einer gewissen Eleganz der Auffassung und einem durchweg rassigen Schwung der Pinselführung vor allem ein feines koloristisches Gefühl für aparte und mitunter leicht dekorative Farbenwirkung, während seine Gattin in durchaus weiblicher Ausgeglichenheit vornehmlich Stilleben und Landschaften malt, die eines starken Reizes nicht entbehren.

In der stimmungsvollen Galerie von Garvens hat diesmal Paul Klee mit einer vielseitigen Auswahl seiner Werke das Wort, die Arbeiten aus der Zeit von 1903—1921 umfaßt und damit einen großzügigen Überblick über das Gesamtwerk dieses farbenfrohen „Magiers" der neuen Kunst gewährt. n.

Paris

Der kürzlich verstorbene Sammler P. A. Pichot hat der Stadt Paris seine berühmte Sammlung von Handzeichnungen Prudhons vermacht. Die 60 wertvolle Bildnisse, Studien und Entwürfe zählende Schenkung wird zur Zeit im Petit-Palais ausgestellt. Für das Frühjahr dieses Jahres ist eine Kollektivausstellung des malerischen und graphischen Werkes Prudhons im Champs-Elysées geplant. Auch für 1923 hat man zum 100. Todestage des Künstlers eine möglichst lückenlose Schaustellung seines gesamten Oeuvres im Petit-Palais vorgesehen. k.

Stuttgart

Das Landesgewerbemuseum veranstaltet eine Sonderausstellung „Das Tier in der Keramik". Sie gibt einen, wenigstens für die keramische Tierplastik erschöpfenden Überblick über die deutschen Leistungen der Gegenwart auf diesem Gebiete. Der Wert der Ausstellung wird vergrößert durch die ergänzenden Darbietungen von Schöpfungen älterer Zeiten und entlegener Völker. Die historische Gruppe enthält manches Stück, das die Feinschmecker unter den Sammlern reizt. Überaus anregend ist die Auswahl von Werken altperuanischer Kunst. Über die Ausstellung im ganzen wird an dieser Stelle demnächst noch ausführlich gesprochen werden.

Im Württembergischen Kunstverein gelangten Kollektionen von Eberhard Ege, Ernst Graeser und Heiner Baumgärtner, ferner von Rudolf Probst-Karlsruhe, Arnold Faber-München und Proben der neuen, stark experimentierenden Art von Rudolf Hellwag-Berlin zur Ausstellung. Außerdem gab es eine reichhaltige Kollektivausstellung des Frauenkunstverbandes Ortsgruppe Stuttgart. Die neu eröffnete Weihnachtsausstellung verfolgt nicht in erster Linie künstlerische Ziele.

Auf wesentlich höherem Niveau steht die des Kunsthauses Schaller, die neben anderem charaktervolle, wenn auch etwas monotone Bildnisse, Landschaften und figürliche Arbeiten von Rudolf Zügel, ferner feine, intensiv farbige Gemälde, vor allem Blumenstücke, von Th. Werner und eine treffliche Kollektion des Romantikers Franz Gref bietet. J.

Von Künstlern und Gelehrten

Als Nachfolger des verstorbenen Prof. Aug. Gaul ist der Bildhauer Prof. Hermann Hosaeus zum Senator der Berliner Akademie der Künste gewählt worden. — Prof. Fritz von Miller, seines Zeichens Bildhauer und Kunstgewerbler, eine der bekanntesten Persönlichkeiten aus Münchens letzter künstlerischer Vergangenheit, ist daselbst im Alter von 81 Jahren gestorben. — Auch Friedrich von Thiersch, der ausgezeichnete Architekt und Rektor der Münchner Technischen Hochschule, der dem Lehrkörper dieser Anstalt seit 1879 angehörte, ist kurz vor Weihnachten, 69 Jahre alt, in München gestorben. Das Wiesbadener Kurhaus, der Münchner Justizpalast und die Mainzer Rheinbrücke sind typische Schöpfungen dieser durchaus eigenen schöpferischen Persönlichkeit. — Frl. Dr. Hildegard Heyne, langjährige Hilfsarbeiterin am Museum der bildenden Künste in Leipzig, ist zum Kustos an der graphischen Sammlung daselbst ernannt worden. — Der Privatdozent für neuere Kunstgeschichte an der Universität Berlin, Prof. Dr. Oskar Fischel, ist zum außerordentlichen Professor ernannt worden. — Zum Ordinarius der Kunstgeschichte an der Universität Tübingen wurde als Nachfolger des verstorbenen Prof. K. Lange der bisherige Privatdozent Dr. Georg Weise ernannt. — In Paris starb vor kurzem einer der besten Kenner und Forscher der französischen Goldschmiedekunst des 18. Jahrhunderts Germain Bapst. — Anfang Dezember ist in München im Alter von 76 Jahren der Maler Nikolaus Matthes gestorben, bekannt durch seine Genrebilder und religiösen Gemälde, der sich vielfach auch als Bilderrestaurator betätigt hat. — Kürzlich starb in Goslar der Landschaftsmaler Themistokles von Eckenbrecher im Alter von 79 Jahren. Als einer der letzten Vertreter und Schüler Achenbachs fanden seine Werke auch im Ausland, vornehmlich in England, große Anerkennung, wovon zahlreiche Gemälde, die sich heute in ausländischen Museen befinden, zeugen. — Zum Generaldirektor der Genfer Museen wurde Prof. Dr. W. Deonna, Professor der Archäologie an der Universität Genf, ernannt. Für ihn übernimmt Adrien Bovy, der bisherige Konservator der Gemäldegalerie, die Leitung der

Académie des Beaux-Arts. — Die Wiener Akademie der bildenden Künste hat Professor **Peter Behrens** als Leiter der Meisterschule für Architektur berufen. Prof. Behrens hat die Berufung angenommen. — Prof. Dr. **Friedrich Sarre** ist zum Direktor der Islamischen Abteilung der Berliner Museen ernannt worden. — In Dresden ist im Alter von 73 Jahren Mitte Januar der ehemalige vortragende Rat in der Generaldirektion der königlichen Sammlungen, Dr. **Woldemar von Seidlitz**, gestorben, mit dem die Kunstgeschichte einen ihrer hervorragendsten Vertreter aus der älteren Generation verliert. Seidlitz, ein gebürtiger Balte, hat an der Entwicklung der Sammlungen bis 1914 außerordentlichen Anteil gehabt. Er war ein feiner Kenner und ein hervorragender Schriftsteller von bester Disziplin. Seine Bücher über Rembrandt und den japanischen Farbenholzschnitt, das erst kürzlich wieder neuaufgelegt worden ist, gehören zu den klassischen Werken der neueren Kunstliteratur. In den letzten Jahren hat Seidlitz all sein reiches Wissen auf die Vollendung eines Werkes über die Kunst in Dresden vom Mittelalter bis zur Neuzeit konzentriert, dessen erster Band 1920 erschienen ist und das einmal eine breit angelegte Geschichte der sächsischen Kunstsammlungen werden sollte. Hier steht zu fürchten, daß diesem jäh unterbrochenen Werk sobald kein Fortsetzer beschieden sein wird. — Ein ähnlicher Verlust bedeutet der Tod des ordentlichen Professors der Archäologie an der Universität Halle, **Karl Robert**, der beinahe gleichzeitig im Alter von 72 Jahren gestorben ist und der zu den bedeutendsten Vertretern seines Fachs zählte und ein Lehrer von ungewöhnlicher Tiefgründigkeit gewesen ist. — Prof. **Strzygowski**, der bekannte Ordinarius der Kunstgeschichte an der Universität Wien, hat kürzlich über London, wo er einen interessanten Vortrag hielt, eine Reise nach den Vereinigten Staaten angetreten, wo er in einer Reihe von Städten Vorlesungen halten wird.

Neue Bücher

Chinesische Steinfigur

In dem populären Bändchen „Asiatische Monumentalplastik" (Orbis pictus V) habe ich auf Seite 42 eine Figur des Monju Bosatzu abgebildet um zu zeigen, wie hoch noch immer die plastische Leistung solcher späten Figur — gemessen etwa an saitischen, hellenistischen oder spätbarocken Stücken — ist; wie geschlossen in etwa bei aller dekorativen Phantasie der Gesamtaufbau und die Lagerung der Massen ist. Neben eine Wey- oder Tangarbeit gesetzt, vermißt man natürlich die innere Beseeltheit und die mühelose Kraft der plastischen Konzentration. Um aber den Überblick über die plastische Produktion Asiens sowohl räumlich wie zeitlich möglichst umfassend zu gestalten, zog ich einerseits die Figur Abb. 18 aus dem späteren westjavanischen Kreis, andererseits die Monjufigur aus der Neuzeit Chinas mit heran. Die Monjufigur wählte ich, da sie mir als die beste aus der Reihe in Frage kommender Figuren erschien (die übrigens alle aus der Hand von Knuth stammen und zur Zeit leider allzu häufig anzutreffen sind). Da nun der Vorsatz, in dem Orbis-pictus-Band die reine Anschauung nicht durch Angaben über Zeit, Provenienz usw. abzulenken, verbot es sich bei dieser Figur auf die Modernität hinzuweisen. Da nun aber dennoch behauptet wird, daß ich diese Figur als frühe Arbeit ansähe und meine Veröffentlichung des Stückes vom Kunsthandel (jetzt ausgestellt bei Meurs, Amsterdam) ausgenutzt zu werden droht, sehe ich mich zu dieser ausdrücklichen Verwahrung genötigt. Im übrigen glaube ich durch meine Arbeiten doch bewiesen zu haben, daß mir die Unterschiede zwischen einer Tang- und Tsingfigur wohl geläufig sind und ein derartiges Mißverständnis nicht hätte aufkommen brauchen.

Karl With.

Zur Kritik Kümmels. Bei der Korrektur der obigen Notiz kommt mir die Kritik von Herrn Dr. Otto Kümmel, Direktor der ostasiatischen Abteilung des Kunstgewerbemuseums in Berlin, zu Gesicht (Kunstchronik Nr. 10 vom 2. Dez. 1921, Hauptredaktion Prof. Glaser). Ich füge deshalb gleich an dieser Stelle an, daß ich selbstverständlich auch für den Abbildungsteil die Verantwortung trage, was Herr Kümmel leicht hätte wissen oder erfahren können. Wem im übrigen auch Werke wie die auf Tafel 1 abgebildete Figur ein „formloses Etwas" und Tafel 32 mehr als bedenklich sind, oder wem wie mir das plastische Verständnis überhaupt abgeht, dem empfehle ich dringend den Aufsatz in „Kunst und Künstler" oder das Buch „Die Kunst Ostasiens" von Herrn Kümmel (Verlag Cassirer, Band IV der Serie „Die Kunst des Ostens", herausgegeben von Dr. William Cohn), wo er eine einwandfreie und verständnisvolle Darlegung ostasiatischer Plastik sicherlich finden wird. Im übrigen ist es nur zu begrüßen, wenn auch — wie auf den anderen Gebieten geistiger und künstlerischer Arbeit — auf dem Gebiet der Kunstforschung sich eine reinliche Scheidung der Geister nach alt und jung vollzieht; natürlich erst von dem Moment an, wo das Alter der achtungsvollen Würdigung ihrer Arbeit durch die Jugend, dieser nicht mehr mit derselben Weitherzigkeit und Achtung vor ihrer ehrlichen und lebendigen Arbeit, auch wenn sie anders eingestellt ist, zu begegnen imstande ist. Dann aber will ich lieber der Eckensteher sein — als der Herr Papst.

With.

Nachwort des Herausgebers. Dr. Kümmels Leichtfertigkeit in der Beurteilung der Withschen Arbeit, wie sie in der oben erwähnten Kritik der „Kunstchronik" ihren Ausdruck findet, dürfte auch in dieser Zeit konkurrenzlos dastehen. Wer wie Dr. Kümmel angesichts seines Buches

über „Die Kunst Ostasiens“, das an dieser Stelle zur Genüge gekennzeichnet wurde (siehe Cicerone, Jahrg. 1921, S. 458), im Glashaus sitzt, sollte zum mindesten vorsichtiger sein. Vielleicht aber rafft sich Herr Kümmel doch einmal zum Studium der Withschen Schriften auf. Er hätte das längst tun müssen, um seine völlig ungeistige Einstellung zu den Dingen der östlichen Welt, die in seinem eben genannten Werk in geradezu erschreckender Weise zutage tritt (da er die Kunst des Ostens vor dem westlichen Rationalismus fortgesetzt in liebevollster Unkenntnis der geistig-künstlerischen Tatsachen zu entschuldigen und zu erklären bemüßigt ist), einer gründlichen Revision zu unterziehen. Nach solchem, ihm dringend zu empfehlenden Studium wird Herr Kümmel dann vielleicht eines Tages selbst zu einem „dienenden Bruder“ werden vor einem ihm an Geist und Kenntnissen weit überlegenen jüngeren Kollegen seines ureigentlichen Gebietes. B.

H. Reiners und W. Ewald, Kunstdenkmäler zwischen Maas und Mosel. Verlag von F. Bruckmann A.-G., München.

Das schöne, vor allem illustrativ hochbedeutsame Werk, das erstmalig eine Fülle noch unbekannten Materials zur Geschichte der alten Kunst des Triererlandes veröffentlicht, ist eine wahrhaft edle Frucht des Weltkrieges, der auch die Gegner von ehedem ihre Anerkennung nicht versagen dürfen. Es ist seinerzeit im Auftrag des Oberkommandos der fünften Armee entstanden und war als Erinnerungsgabe für die Angehörigen derselben gedacht. Diese Absicht bestimmte auch die textliche Anlage, die sich jeden wissenschaftlichen Ballastes enthalten hat. Immerhin ist in den den einzelnen Abschnitten angegliederten umfangreichen Anmerkungen so viel wissenschaftliches und urkundlich wichtiges Material verarbeitet, daß auch der Fachmann dieser Publikation ihren dauernden wissenschaftlichen Wert nicht wird absprechen können. Im Gegenteil, was die Forschung an zum Teil überraschenden Ergebnissen erstmalig zutage gefördert hat, ist in den Fluß einer anregenden und immer reizvollen Darstellung mitverarbeitet. Da es sich um Denkmäler der Geschichte handelt, konnte eine allgemeine Schilderung der historischen Grundlagen in diesem Zusammenhang ebensowenig fehlen.

Das Werk mit seinen 250 zum Teil ganzseitigen Abbildungen ist auf jeden Fall eine Fundgrube für die Kunstgeschichte, doppelt, weil leider zahlreiche der hier reproduzierten Bauwerke inzwischen ein Opfer des Krieges geworden sind. Den beiden Bearbeitern, dem Privatdozenten Dr. Reiners in Bonn und dem Museumsdirektor Dr. Ewald darf jedenfalls die Kunstwissenschaft für diese wirklich nützliche Kriegsarbeit aufrichtig dankbar sein. Die Arbeitsteilung der beiden Herausgeber erfolgte derart, daß Herbert Reiners den ersten Teil, die Geschichte des Landes, die romanischen Werke und die Trierer-Lothringer-Baugruppe, die Frühwerke der Gotik mit der Stiftskirche zu Longuyon und der Abteikirche zu Mouzon sowie das Kapitel: Burgen und Schlösser übernahm, während Ewald seinerseits Marville und Avioth bearbeitet hat.

Endlich soll noch erwähnt werden, daß der Verlag dem Werke eine geradezu glänzende drucktechnische und bildliche Ausstattung gegeben hat und daß im Hinblick auf diese und den sonstigen Reichtum des stattlichen Bandes der Preis von M. 75.— unter den heutigen Verhältnissen als erstaunlich niedrig anzusprechen ist. B.

„Exotische Kunst. Afrika und Ozeanien.“ Von Eckart v. Sydow. Mit 43 Abbildungen und einer Tafel. Leipzig 1921. Verlag von Klinkhardt & Biermann.

Den Expressionismus nur als Kunstbewegung auffassend, wie es der schnell vergangene Impressionismus war, prophezeiht man ihm schon jetzt sein baldiges Ende. Aber der Expressionismus ist mit den ästhetischen Kategorien nicht zu erreichen, wenn seine Vollzieher sich anfangs auch vornehmlich der Kunsttechnik bedienten, und es ist auch wahrscheinlich, daß er sich künftig in anderen Gebieten offenbaren wird, zerstörend und aufbauend.

Pathos und Stil sind Kennzeichen seines Wollens und Sollens. Pathos, das hallende Wort, tönend der Gemeinschaft, nicht mehr der feinliebliche Klang des vereinzelten Lyrikers oder das ausgeklügelte Schlagwort des Massenszenen improvisierenden, abgefeimten Demagogen. Stil, die Geschlossenheit, Strenge, Allgültigkeit der Form, so zwingend, daß sie auch in der Not Bestand hat, uns nicht im Stiche läßt wie die Heiterkeit griechischen Gelassenseins. Alles in allem: Aufbegehren gegen die Domestiziertheit der europäischen Kultur, die stolz darauf war, die immer nur wenigen gemäßen Ausdrucksmöglichkeiten des geschriebenen Wortes allen vermittelt zu haben; Wille zur Gemeinschaft, nicht im politischen, ökonomischen, kommunalen stecken bleibend, sondern mit der formbefähigenden Erlebniserweckung beginnend. Nicht haltlos und nicht unentschlossen, freuen wir uns doch der Bestätigung und Bekräftigung durch in einem tiefen Sinne Verwandtes: Kunst der Exoten, Afrika, Ozeanien! Hier „soziale“ Kunst, nicht die „erlesenen Darbietungen“ der „Besten des Volkes“ „für das Volk“, sondern anonyme Werke, an deren geistiger Erzeugung Volk in weitestem Maße teil hat, nicht die eigenbrödlerische „Volkskunst“ einer unrettbar verlorenen von Tag zu Tag abnehmenden Eigenartlichkeit, sondern allverpflichtende Gebundenheit, Stil, Strenge und ein Gesetz, das auch die Tiefen und Weiten jener übersinnlichen Bereiche umfaßt, die eine „wirklichkeits“-getäuschte Kultur vergessen konnte,

aus denen aber letztlich alle gestaltenden Impulse aufsteigen.

Als Erwecker solcher Bereitschaft begrüßen wir das Sydowsche Buch und wünschen ihm das Verständnis der Reifenden. Danzel.

Julius Diez von Richard Braungart. Verlag D. u. R. Bischoff. München.

Zum 50. Geburtstag des bekannten Münchener Künstlers hat der Verlag Bischoff ein mit hervorragenden Abbildungen geschmücktes Luxuswerk herausgegeben, das in seiner reichen Ausstattung als eine besondere Huldigung für den vielumstrittenen Meister zu gelten hat. Richard Braungart läßt die um diese Kunst oft laut gewordene Polemik gleich zu Beginn des Buches durch eine etwas gar zu doktrinär und persönlich gehaltene Einleitung wieder aufleben. Der Name Diez spielt ja in der Geschichte der Münchener Malerei eine hervorragende Rolle; aus der Diezschule, der Nachfolgerin der Pilotyschule, der der Onkel des 1870 in Nürnberg geborenen Julius, Wilhelm von Diez, vorstand, sind bedeutende Namen hervorgegangen. Auch Trübner, Slevogt, Stauffer-Bern haben dort gelernt. Julius Diez begann an der Münchener Kunstgewerbeschule und verlegte sich auch nach vorübergehendem Besuch der Akademie auf das Dekorativ-Kunstgewerbliche. Seine Mitarbeiterschaft bei dem „Pan" und der 1896 begründeten „Jugend" machte ihn allenthalben bekannt und bildete den Ausgangspunkt seiner reichen Produktion auf dem vielseitigen Gebiete der dekorativen und der Gebrauchskunst. Vom Schwarz-Weiß arbeitet er sich erst allmählich zu intensiverer Farbigkeit bei seinen Tafelbildern durch. Seine mehr dem dekorativ Linearen zugeneigte Begabung läßt daher auch seine Glas- und Wandbilder sympathischer erscheinen. Im Rathaus zu Hannover, in der Bahlsenschen Keksfabrik, im Deutschen Museum zu München und in den Bauten der Münchener Ausstellung hinter der Bavaria lernt man seine Hauptwerke kennen, respektable Leistungen eines eigenartigen Künstlers, dessen J. D., in München von jedem gekannt, überall, von der Briefmarke des Prinzregentenjubiläums, den Münchener Ausstellungsplakaten und den viel verbreiteten Jugend-Bänden bis zu den Dekorationsentwürfen des Staatstheaters, einen besonderen Stil dokumentiert, der mehr rückblickend als vorwärtsschauend sich in das Gesamtbild Münchener Kunst sympathisch einfügt. K. S.

Adolph Donath: Lesser Ury, seine Stellung in der modernen deutschen Malerei. Verlag Max Perl, Berlin.

Zum 60. Geburtstage Lesser Urys, dessen künstlerisches Schaffen wir in Heft 21 des zwölften Jahrganges näher gewürdigt haben, hat Adolph Donath eine Monographie veröffentlicht, die deswegen besonders zu begrüßen ist, da sie den ersten Versuch darstellt, Urys Werk ausführlicher zur Darstellung zu bringen. Denn dieser Künstler, der bisher einsam gelebt und geschaffen hat, hat noch lange nicht die genügende Beachtung gefunden. Als Bahnbrecher des Impressionismus in Deutschland wurde er, da er Ende der achtziger Jahre in Berlin seine erste Ausstellung hatte, nicht verstanden und blieb, da er niemals an die Öffentlichkeit drängte, unbeachtet. Ein schweres Künstlerschicksal, das aber nunmehr doch seine, wenn auch spät dargereichten Lorbeeren erntet. Ury ist der Entdecker des malerischen Großstadtbildes, der große Farbenkünstler des Laternenscheins und unser bedeutendster Meister des Pastellstiftes. Die Geschichte wird ihr Urteil insofern abändern müssen, als sie diesen Verkannten in die erste Reihe der deutschen Impressionisten stellt, da tatsächlich keiner vor ihm — und selbst nachher — dem Wesen eines Manet und Monet so nahe getreten wie er. Donaths Buch, das mit vorzüglichen Reproduktionen geschmückt ist, schildert den Werdegang Urys in seinen einzelnen Phasen. Mehr Nachdruck hätte noch auf seine Verdienste als Pastellkünstler und als Graphiker gelegt werden können, wie denn überhaupt die letzten Jahre seiner Tätigkeit, da er sich auch als der große Blumenstillebenmaler bewährt hat, ausführlicher zu behandeln gewesen wären. Von dem Werke ist auch eine Luxusausgabe mit einer Originalradierung des Meisters erschienen. K. S.

Eduard Fuchs, Die Juden in der Karikatur. Verlag Albert Langen, München. Mit 307 Textabbildungen und 31 Beilagen.

Zu dem vielbehandelten Judenproblem liefert Eduard Fuchs hier einen interessanten Beitrag indem er ein seit dem Mittelalter sich häufendes, durch den Weltkrieg wiederum reichlich vermehrtes Material in objektiver Weise wissenschaftlich darzustellen und als Zeit- und Kulturdokumente auszuwerten versucht. Das reiche Abbildungsmaterial bietet viele Kuriosa, Blätter von allerdings meist geringem künstlerischen Werte, darunter aber auch Arbeiten namhafter Künstler, wobei in neuerer Zeit besonders die Franzosen hervorragen. Hier begegnet man Künstlern, wie Toulouse-Lautrec, Forain, Jossot, Stuard und Steinlen. Die englische Karikatur ist reich vertreten. Deutschland zeigt sich auch hier als das für eine witzige politische Satire am wenigsten geeignete Land, das immer leicht in zynische Derbheiten und plumpe Anspielungen verfällt. K. S.

Karl Döhring, Siamesische Tempelanlagen. Vereinigung wissenschaftlicher Verleger.

Eine Arbeit von großem, sachlichem Wert ist das in vorzüglicher Ausstattung herausgegebene Werklein. Der Verfasser, der von 1906 an in siamesischem Staatsdienst in Bangkok, Siams jüngster Hauptstadt, war, gibt eine detaillierte

Schilderung siamesischer Tempelanlagen in Grundrissen, Querschnitten und Bauprofilen, neue Reproduktionen nach Architekturen, Skulpturen und Malereien und schließlich eine eingehende Beschreibung der in der Kultausstattung verwandten Techniken. Gerade, weil das Buch sich aller theoretischen Hypothesen enthält (während in der letzten Zeit allzu leicht aus Einzelforschung weitgehende und unkontrollierbare Schlüsse gezogen wurden), kann es als wichtiger Baustein zukünftiger, zusammenfassender Kunstforschung dienen. S. Sch.

Gabriele Mallmann-David, Porzellan-ABC. Halle a. S., Knapp 1921. VIII. 86 S. M. 12,20.

Ein Führer im Taschenformat für den Amateur. Behandelt werden die deutschen und ausländischen Fabriken des 18. Jahrhunderts, indem jedesmal eine kurze Geschichte der Fabrik und eine geschichtliche Übersicht über die Marken gegeben wird. Für Anfänger eine praktische Handreichung. Dagegen sind die angefügten „goldenen Regeln für junge Sammler" und manche der sich anschließenden „Erläuterungen von Fach- und Kunstausdrücken" so trivial gehalten, daß man beinahe glauben könnte, sie wären für die bekannten „neuen Reichen" bestimmt. Preis und Ausstattung stehen im umgekehrten Verhältnis. Pelka.

Boris Grigoriew, Rasseja. Müller & Co., Verlag, Potsdam. S. Efron, Verlag, Petersburg-Berlin.

Diese Publikation ist dem russischen, heute lebenden Maler Boris Grigoriew gewidmet, dessen Werke in zahllosen Abbildungen dem Texte beigegeben sind. „Rasseja" ist ein Vulgärausdruck für „Rußland", etwa „Mütterchen Erde", „Vaterland". Da Grigoriews Typen dem Volke, der Bauernschaft, entnommen sind, da seine Kunst Bodenständiges, Urheimatliches atme, wird dieser umfassende Titel auf dessen Gesamtwerk angewandt. Pawal Barchan gibt uns in einem Essay diesen gewünschten Aufschluß über Grigoriew und „Rasseja", über das er mit dem Tone des Eingeweihten liebenswürdig zu plaudern versteht. Und doch scheint uns die Bezeichnung etwas äußerlich, und die Kunst Grigoriews in einem höheren Sinne weniger russisch als z. B. die wildere, mystischere, exotischere, noch mit byzantinischer Kunst verwachsene Malerei Chagalls und anderer russischer Künstler zu sein. Das Darstellungsgebiet sollte nicht maßgebend sein.

Immerhin bietet die liebevoll herausgegebene Monographie (Alexander Benois und Oskar Bie steuern neben Barchan einen Aufsatz bei) eine Arbeit von hervorragender Qualität der Aufmachung. S. Sch.

Holländische Holzschnitzkunst

Bei Martinus Nijhoff, s'Gravenhage, ist eine umfangreiche Monographie über die Holzschnitzkunst in Holland während der Gotik und der Renaissance erschienen. Der Verfasser ist D. Bierens de Haan. Das Buch schließt eine Lücke, insofern für das gleiche Gebiet bisher nur der von Professor Vogelsang herausgegebene Katalog über die Möbelkunst im Amsterdamer Reichsmuseum und eine deutsch geschriebene Studie über das gleiche Thema vorlag. De Haan gibt einen Gesamtüberblick über die Entwicklungsgeschichte des künstlerisch ausgeschmückten holländischen Holzmöbels überhaupt, reichend vom Beginn des 15. Jahrhunderts bis ungefähr in die Mitte des 17. Jahrhunderts, Kanzeln, Orgeln, Schränke, Statuen, Chorgitter, Beichtstühle usw. umfassend. Dem Werke sind zahlreiche Abbildungen beigegeben. H.

Neue russische Kunstliteratur

II.

Das Bild, welches ich in meinem vorigen Bericht (Cic. 21, Heft 19) über die allgemeine Lage der russischen Kunstliteratur während der Revolutionsjahre entworfen, gilt auch im besonderen für die neue Kunst.

Bis vor kurzem war in Regierungskreisen alles, was in der Kunst auf linken Pfaden wandelte und radikale Tendenzen verfolgte, Trumpf und erfreute sich in jeder Richtung offizieller Begünstigung. An der Spitze des Departements für Kunstangelegenheiten, sowohl in Moskau als auch in Petersburg, standen Künstler radikalster Observanz, und auch in der Leitung der meisten Kunstschulen hatten sie die Oberhand. Die gleiche Tendenz kam auch in den Kunstpublikationen zutage, die von offizieller Seite — ich wiederhole, daß Privatverlage fast zu existieren aufgehört hatten — in Angriff genommen wurden. Eine ganze Reihe von Monographien führender moderner Maler, der neusten großen Franzosen sowie auch lokaler Berühmtheiten, waren in Aussicht gestellt, ebenso auch Abhandlungen über die theoretischen Grundlagen neuster Kunst. Anderseits suchte man westeuropäische Künstler, in deren Werken eine intensiv demokratische Note zum Ausdruck kommt, zu popularisieren und weiteren Kreisen bekannt zu machen. Mit Steinlen, Daumier und Vallottan, nicht ohne eine gewisse, dem Zweck entsprechende Zustutzung, wurde der Anfang gemacht und dabei blieb es auch. — Überhaupt — und dies bleibt für die ganze Bewegung bezeichnend — kam von dem weit gedachten Programm nur ein kleiner Bruchteil zur Ausführung. Zuerst erschien die Autobiographie von Wassilij Kandinsky mit zahlreichen Illustrationen und sogar einer farbigen Tafel. Welche Stellung man auch gegenüber dem Schaffen dieses Künstlers und seiner Theorie der absoluten Malerei einnehmen mag, seiner Selbstbiographie — Hugo Zehder hat sie inzwischen für seine deutsche Monographie Kan-

dinskys in ausführlicher Weise benutzt — wird niemand stärkstes künstlerisches und persönliches Interesse versagen. In seiner vollen Aufrichtigkeit und dem Mangel jeder Pose, in der bestechenden Logik seiner Ausführungen steht das Buch in der neuern russischen Kunstliteratur ganz einzig da und wird als wichtiges Dokument für die Psychologie modernen Kunstschaffens im allgemeinen von bleibenderem Wert sein. Von der zweiten Publikation des Moskauer Kunstdepartements läßt sich das gleiche kaum sagen. Es handelt sich um die Monographie eines auch hierzulande weniger bekannten Expressionisten, des Alexander W. Schewtschenko, verfaßt von seinem Kollegen, dem Maler A. Grischtschenko in Gemeinschaft mit Herrn N. Lawrsky. Warum gerade Schewtschenko, der aus der Gruppe ihm gleichgesinnter jüngerer Maler gar nicht besonders hervorragt, der Ehre seiner offiziellen Monographie teilhaftig wurde, ist nicht leicht zu erklären. Mehr gespannt war man auf die wiederholt angezeigte dritte Monographie, verfaßt von P. Muratow und dem Moskauer Maler Peter Kontschalowsky gewidmet, der auch im Auslande nicht ganz unbekannt sein dürfte. Leider ist das Buch, das schon vor zwei Jahren ganz fertiggestellt war, bisher nicht erschienen, was um so mehr zu bedauern ist, als Kontschalowsky, ein echtes Malertemperament cézannischer Richtung, schon ein sehr umfangreiches Oeuvre hinter sich hat und jetzt in der Vollkraft seines Talents steht; anderseits gehört Muratow neuerdings zu den geistvollsten russischen Kunstschriftstellern.

Von den Veröffentlichungen des Petersburger Kunstdepartements sind, außer zwei sehr gut ausgestatteten Kunstzeitschriften, von denen jedoch nur je ein einziges Heft erschienen, das Buch über „Negerkunst" von W. Markow, sowie die Studie über Tatlin aus der Feder N. Punins zu erwähnen.

Markow war das Pseudonym des 1914 im Alter von 37 Jahren verstorbenen Künstlers und Kunstschriftstellers lettischer Herkunft Wladimir Iwanowitsch Matwej. Sein posthumes Werk, das sich durch reiches Illustrationsmaterial auszeichnet, ist inzwischen von zahlreichen analogen Publikationen im Westen überholt worden. Auch machte der Verfasser selbst keinen Anspruch auf vollständige Erschöpfung des Gegenstands, dessen ausführlichere Bearbeitung er sich für später vorbehielt. Jedenfalls war Markow-Matwej der erste, welcher in der russischen Literatur das Thema Negerplastik zu behandeln begann. Diesem ersten Buche des verstorbenen Forschers sollte ein zweites nachgelassenes Werk über die „Kunst Nord-Asiens" baldigst folgen, bisher hat das Petersburger Kunstdepartement aber sein gegebenes Versprechen noch nicht verwirklicht.

Wladimir Tatlin zählt zu den eigenartigsten Gestalten der jüngeren russischen Malergeneration. Er hat als überzeugter Cézannist begonnen und dann durch seine Dekorationsentwürfe sowie Figurinen zur Glinkaschen populären Oper „Das Leben für den Zaren" die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt. In diesen originellen und koloristisch reizvollen Zeichnungen kam ein starkes dekoratives Talent von individuellem Charakter zum Vorschein, dessen Entwicklung man mit Interesse verfolgte. Doch verließ Tatlin bald diese Bahn und machte gleich vielen Zeitgenossen jene bekannte Evolution mit, die von der Durchbrechung der ebenen Malfläche zu ingenieurartigen Reliefgebilden aus Eisenblech, Holz, Glas und sonstigem Material führte. Nach der Revolution wurde Tatlin persona grata und erhielt 1919 von der Regierung den Auftrag zu dem projektierten Denkmal der III. Internationale, dessen einige Meter hohes Modell man bereits im vorigen Jahre besichtigen konnte. Wir sahen da ein in kolossalem Maßstabe gedachtes Eisengerüst aus vertikalen Achsen und Spiralen, das unter einem schiefen Winkel in die Höhe schießt. Das Innere des Gerüstes füllen drei nicht minder riesenhafte Glasbauten aus, die öffentlichen und kulturellen Zwecken zu dienen haben und in bestimmten Zeiträumen sich um ihre Achsen drehen. Der unterste Glaskasten hat die Form eines Würfels, der zweite einer Pyramide und letztere wird von einem Zylinder gekrönt. Und der Gesamteindruck? Künstlerische Empfindungen werden hier schwerlich ausgelöst, aber auch eine ins Auge fallende Symbolik sucht man vergebens und vermißt sogar die zielbewußte Logik reiner Ingenieurkunst.

Noch vor seiner Tatlin-Monographie hat N. Punin diesem Denkmal eine spezielle Broschüre gewidmet. Ich kann aber nicht sagen, daß es dem Verfasser, trotz des recht überlegenen Tones beider Schriften, sowie Zuhilfenahme von mathematischen Formen, gelungen ist, die künstlerischen Ideale Wladimir Tatlins in seiner neusten Phase theoretisch überzeugend klarzulegen, noch zur Bewunderung für sein ungewohntes Internationale-Denkmal hinzureißen. Das Tatlin-Buch trägt den Untertitel „Wider den Kubismus", und Polemik mit den Vertretern dieses letzteren nimmt darin viel Platz ein. Für das Studium der speziell russischen Abzweigungen modernster europäischer Kunstbewegung sind diese Aufsätze N. Punins, zu denen noch sein 1920 herausgegebener Zyklus von Vorträgen über neue Kunst hinzuzufügen ist, wichtig und von Bedeutung.

Unter analogem Gesichtspunkte sind auch die etwas konfusen theoretischen Schriften von Kasimir Malewitsch einzuschätzen, dessen sogen. „Suprematismus" ebenfalls den Kubismus bekämpft. Mit Kandinsky sind in diesem neuen Ismus gewisse Berührungspunkte vorhanden. Während aber Kandinsky in seiner prinzipiell gegenstandslosen Malerei doch stets der Tradition der tonigen Farbenharmonie treu bleibt, sagt sich Malewitsch von dieser ganz los und ist in seinen konstruktiv-dynamischen Kompositionen

tionen zur rein kunstgewerblich bemalten Farbenfläche übergegangen. Seit mehreren Jahren steht K. Malewitsch an der Spitze der Kunstschule in Witebsk, wo er eine zahlreiche Anhängerschaft um sich sammelt. Eine Zeitlang wirkte dort in Gemeinschaft mit ihm auch Marc Chagall, der, nebenbei bemerkt, im russischen Kunstleben als outsider ganz vereinzelt dasteht und hier keine Schule gemacht hat.

Von dieser äußersten Linken der russischen Malerei führen einige neu erschienene Künstlermonographien wieder in gemäßigtere Kunstzonen. Das Kunstdepartement in Kasan veröffentlichte vor kurzem ein Buch über seinen lokal berühmtesten Zeitgenossen — den Maler Nikolai Iwanowitsch Feschin. Als Vermittler tritt Peter Dulsky auf, ein tüchtiger Schriftsteller, der sich bereits durch eine Reihe von Arbeiten monographischen Charakters über ältere Kasansche Kunst und Künstler bleibendes Verdienst erworben hat. Feschin ist ein Rjepin-Schüler und soll besonders in Amerika großen Erfolg gehabt haben. Von einem amerikanischen Kritiker ist er, wie Dulsky berichtet, einmal mit dem Italiener Mancini verglichen worden, und in der Tat hat dieser russische Maler aus dem fernen Osten in seiner virtuosen, impressionistischen Art vieles mit modernen Italienern gemein, wie dies auch bei dem einst so schnell berühmt gewordenen Maljowin der Fall war. Für Völkerpsychologen kommt da ein interessantes Problem zutage.

Stärkeres Interesse erweckt die von Sergej Ernst verfaßte schmucke Monographie Alexander N. Benois, des so vielseitigen Künstlers und Kunstschriftstellers, der auf den verschiedensten Gebieten modernen russischen Kunstlebens, vor allem als Theaterdekorateur, Illustrator und Kritiker eine einschneidende Rolle gespielt hat. Das Ernstsche Buch, das in der von dem ehemaligen Eugenien-Stift herausgegebenen Serie „Russische Künstler“ als dritter Band, nach den Somow- und Roehrich-Monographien, erscheint, bildet die erste größere Arbeit über das reiche künstlerische und literarische Oeuvre Benois. Ihr Hauptwert besteht in dem umfassenden biographischen und chronologischen Daten, welche uns das äußerst produktive Schaffen des Künstlers bis in alle seine Details aufrollen und zu einem imposanten Gesamtbild vereinigt. Und dafür muß man dem Verfasser besonders Dank wissen, da hiermit die Grundlage für eine spätere, ausführlichere Wertschätzung Benois gegeben ist. Was das Illustrationsmaterial anbetrifft, so rückt die Auswahl den Paysagisten Benois vielleicht etwas zu sehr in den Vordergrund, wie denn überhaupt die Ungunst der Zeiten nicht ohne Wirkung auf die Qualität der recht zahlreichen Reproduktionen geblieben ist.

Um in meiner retrospektiven Übersicht keine Lücken zu lassen, möchte ich noch zwei Monographien erwähnen, die schon vor längerer Zeit als Frucht noch vorrevolutionärer Verlagstätigkeit auf den Markt gefallen sind. Von dem inzwischen verstorbenen Sergej Glagol, der seinerzeit den Text zu dem großen Werk über die Tretjakow-Galerie im Knöbelschen Verlag geliefert, stammt die Monographie des Bildhauers Sergej T. Konekow, des stärksten skulpturalen Talents der moderner russischen Kunst. Trotz gewisser Mängel ist dies Folioheft (Verlag „Swjetosar“) besonders zu begrüßen, da es ein Gebiet berührt, das in der neuen russischen Kunstliteratur stark vernachlässigt war. Wir haben hier zum erstenmal die Monographie eines russischen Bildhauers vor uns.

Noch schätzenswerter ist das Buch über den früh verstorbenen Andrej Petrowitsch Rjabuschkin (1861—1904), dem so anziehenden Maler, welcher seinerzeit dem russischen Genre- und Historienbild neue künstlerische Noten abzugewinnen wußte. Der Verfasser, A. A. Rostislawow, hat sich seiner Aufgabe liebevoll erledigt und die sympathische Gestalt Rjabuschkins plastisch herausgearbeitet. Schade, daß die farbigen Tafeln, welche für diesen Band vom ehemaligen Knöbelschen Verlag vorbereitet waren, nicht zur Ausgabe gelangt sind. Wie denn überhaupt lebhaft zu bedauern ist, daß die vom gen. Verlag unter der Redaktion J. Grabars so glänzend begonnene Monographienserie mit diesem vierten Bande allzu frühzeitig ihren Abschluß gefunden hat. Hoffen wir, daß letzterer vielleicht nur eine zeitweilige Pause in der Tätigkeit des Verlages bildet, und die Serie noch einmal ihre Fortsetzung erlebt. P. Ettinger.

Verschiedenes

Die Verpfändung der Wiener Gobelins

Seit Tagen geht es wieder um die Gobelins. Kein Mensch weiß natürlich Bestimmtes, und die Regierung rückt mit der Sprache nicht heraus. Nun waren die Vertreter der Wissenschaft und Kunst beim Finanzminister. Und der Finanzminister spricht: „Ich habe wenig Interesse an den Kunstsachen“ und „Wenn Sie es mir unmöglich machen, durch ihre (der Gobelins) Verwertung eine Besserung zu erzielen, und infolgedessen die Preise wieder steigen, dann haben Sie es sich selbst zuzuschreiben, wenn die Bevölkerung an Ihren Instituten Rache nehmen und die Museen und Kunstinstitute stürmen würde.“ So etwas gibt es weder in Rußland noch in einem Staate des Westens, wohl aber in Österreich, und das ist auch der Geist, den die das arbeitende Volk „führende“ Tageszeitung in dieser Sache vertritt. Lassen wir den leidigen Schacher mit den Gobelins aus dem Spiel! Es sollte um das Prinzipielle gehen! Daß ein Minister sich so zu sprechen getraut, kann nur daran liegen, daß er

auf die Verderbtheit und sittliche Verrohung des Volkes baut. Früher hat man der Kunst gegenüber wenigstens den Schein gewahrt oder sie als Machtmittel benützt, heute behandelt man sie als Schiebergut. Auch Rußland hat erkannt, welche Macht die Kunst für das Volk bedeutet, hier nimmt man dem Volk geflissentlich seine Ideale, und noch weniger ist man darauf bedacht, ihm solche zu geben. Statt das Volk sittlich zu machen, speist man es mit materiellen Versprechungen und hetzt es auf seine geistigen Güter. Was nützen da Volksbildungshäuser und Kunstführungen gegenüber dem Schaden, den ein Wort der „Führenden" anrichtet. Es handelt sich nicht darum, wieviel Millionen der Kunstschacher dem Staate bringt, noch auch darum, daß die Kunstgüter, wenn sie hier bleiben, Fremde und Geld ins Land bringen, sondern darum, daß das Volk sich dieser Schätze bewußt wird, nicht im Sinne von Millionenschätzungen, sondern im Sinne geistiger Werte, die — ob fremd oder eigen — immer wieder neu durch den Geist erworben werden müssen, um nicht im Geiste zu verarmen. Das sind Dinge, die für jeden Gebildeten selbstverständlich sein sollten. Aber das Volk ist auch hier besser, als seine heutigen Führer glauben; es hätte sonst nicht das geflügelte Wort geschaffen, daß man nächstens auch noch den Stephansturm versetzen wird. H. G.

Bredows Springbrunnendenkmal für Leeuwarden

Auf ein Preisausschreiben, welches der Leeuwardener Fremdenverkehrsverein im „Deutschen Steinbildhauer" veröffentlichte (15. Sept. 1921) um Vorschläge und Skizzen für einen Springbrunnen in Leeuwarden zu erhalten, liefen u. a. Pläne von Prof. G. A. Bredow, Stuttgart, ein, die als die besten beurteilt und zur Ausführung bestimmt wurden. Daß der Auftrag in einem ausländischen Blatte ausgeboten und an einen Ausländer vergeben wurde, gibt den holländischen Blättern Anlaß, den Verein heftig zu tadeln. Verlockt durch Valutaerwägungen habe der Verein der heimischen Bildhauerkunst eine unverdiente Ohrfeige gegeben. H.

Niederländische Kunstausstellungen im Auslande

Die holländische Regierung hatte im Jahre 1914 zur Vorbereitung der niederländischen Abteilung auf der Venediger Kunstausstellung einen besonderen ratgebenden Ausschuß eingesetzt, der in diesem Jahre für den gleichen Zweck wieder zu tagen hatte. Diesmal wurde der Ausschuß auf eine höhere Mitgliederzahl gebracht und ihm zugleich der Charakter einer dauernden Errichtung verliehen. Er soll künftig die holländische Regierung in jedem Falle einer ausländischen Kunstausstellungsbeteiligung beraten. Dem Ausschusse gehören u. a. an: G. H. Breitner, H. S. Haverman, W. A. van Konijnenburg, Jan Sluyters, S. G. Veldheer (Radierer), Tijpke Visser (Bildhauer). H.

Antwerpen

Durch die Vereinigung „Moderne Kunst" in Antwerpen wurde wie im vorigen Jahre auch dieses Jahr ein moderner Kunstkongreß abgehalten, zu dem zahlreiche Maler, Architekten, Komponisten Schriftsteller aus Holland und Belgien ihr Erscheinen zugesagt hatten. Der Kongreß, der künstlerischen wie sozialpolitischen Tagesfragen gewidmet war, fand vom 21. bis 23. Januar statt. Von allgemein interessierenden Vorträgen seien genannt: Über Städtebau von L. van der Smaelmen (Brüssel), über Psychoanalyse und Ästhetik von Dr. A. Staerke (Holland), über moderne angewandte Kunst von V. Huszar (Holland), über Künstlerräte von J. Peters (Antwerpen). H.

Brüssel

Vor dem Kriege eröffnete das Brüsseler Tageblatt „Le Soir" eine Subskription zur Errichtung eines Camille Lemonnierdenkmals; es kam ein Betrag von 30000 Franken ein. Der Entwurf des Denkmals wurde dem Bildhauer Pierre Bracke übertragen. Da sich aber seither die Preise für die Rohmaterialen verdoppelt haben, erwies sich die eingegangene Summe als zu klein, und der Soir begann eine neue Subskriptionsliste aufzulegen. Gegenwärtig fehlen noch 10000 Franken. Stadt und Staat haben sich bisher vergeblich um einen Unterstützungsbeitrag bitten lassen. H.

Der Kunstmarkt

Bevorstehende Versteigerungen

München

Am 6. und 7. Februar versteigert Emil Hirsch zusammen mit Martin Breslauer die Bibliothek Baron Berg. Auf die Ergebnisse dieser Versteigerung dürfte man im Hinblick auf die vergangenen Herbst in der Versteigerung bei Paul Graupe in Berlin erzielten Preise sehr gespannt sein. Enthält diese Sammlung auch nicht so seltene und begehrte Stücke wie die Graupesche, so weist doch auch diese in sich geschlossene Kollektion eine ganze Reihe bemerkenswerter und sehr seltener Objekte auf, die von dem feinen Geschmack eines sehr kultivierten Sammlers zeugen. Der Katalog enthält sechs chronologisch geordnete Abteilungen. Die erste bringt Inkunabeln. Ich hebe daraus hervor: Die dritte Deutsche Bibel (Augsburg: Günther Zainer, ca. 1473), die berühmte Bergmannsche Ausgabe von Sebastian Brants Narrenschrift (Basel 1498), deren Holzschnitte neuerdings Dürer zugeschrieben werden (Max Friedländer), Joh. Kochhoffs d. J. Kölner Chronik von 1499, die erste deutsche Übersetzung von Thomas a Kempis Imitatio

Christi (Augsburg: Anton Sorg 1487) und die Schedelsche Chronik von 1493 mit den Holzschnitten von Wohlgemut und Pleydenwurff. Der zweite Teil enthält Drucke des 16. Jahrhunderts, darunter Aldinen, mehrere Schriften Geiler von Kaisersbergs, u. a. das seltene Buch von den Ameisen (1517), eine große Anzahl von Lutherdrucken, die zweite für den Handel bestimmte Ausgabe des Theuerdank (1517) und Petrarcas durch Hans Weilitz' Holzschnitte so berühmt gewordenes Trostbüchlein (1572). Der dritte Teil umfaßt Kupferwerke, der vierte Deutsche Literatur von 1600—1750, der fünfte Deutsche Literatur ab 1750, darunter die Erstausgabe von Goethes Natürlicher Tochter in Taschenbuch aus dem Jahre 1804, der fünfte Vermischtes aus der Geistes- und Kulturgeschichte, der u. a. drei Bodoni-Drucke enthält. Ro.

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

Max von Bahrfeld

Seine Exzellenz Dr. phil. h. c. Max von Bahrfeld hat am 1. Januar die wissenschaftliche Leitung der Antikenabteilung der bekannten Münzhandlung A. Riechmann & Co. in Halle an der Saale übernommen. Gleichzeitig wurde Dr. von Bahrfeld zum Honorarprofessor für antike Numismatik an der Universität Halle ernannt. Er ist im In- und Ausland durch seine vielen Publikationen bekannt und hat sich besonders durch seine Arbeiten über die Münzen der römischen Republik den Ruf einer ersten Autorität erworben. Von seinen Publikationen sind die bedeutendsten: Das dreibändige Werk: Nachträge und Berichtigungen zur Münzkunde der römischen Republik (1897—1919). Die Münzen des Flottenpräfekten des Marcus Antonius 710 bis 724 U. C. (44—30 v. Chr.) (1909). Geschichte des älteren römischen Münzwesens bis ca. 200 v. Chr. (1883). Die römisch-sizilischen Münzen aus der Zeit der Republik (1904). Le Monete Romano-Campane. — Mailand (1899).

Für letztere Arbeit erhielt der Verfasser im Jahre 1900 den ersten Preis im Concorso Ghecchi. Am 24. Dezember 1911 wurde von Bahrfeldt in Anerkennung seiner wissenschaftlichen Verdienste von der philosophischen Fakultät der Universität Gießen der Doktor h. c. und im Jahre 1912 von der Royal Numismatic Society London die große silberne Verdienstmedaille verliehen. Seit dem Jahre 1880 wird von ihm das numismatische Literaturblatt herausgegeben. Noch im Laufe dieses Jahres wird Professor Dr. von Bahrfeldts umfangreiche Arbeit über die „Römische Geldprägung während der Republik und unter Augustus" als erste einer Folge von abgeschlossenen numismatischen Arbeiten erscheinen, die in Form einer neuen Zeitschrift von der Firma A. Riechmann & Co. herausgegeben werden.

München

Hier verstarb am 28. Dezember 1921 der langjährige, frühere Inhaber der Hofkunsthandlung Fritz Gurlitt, Willy Waldecker-Im-Hof, eine in Berlin Jahre hindurch sehr bekannte und geschätzte Persönlichkeit, die es verstanden hat, dank ihrer feinen künstlerischen Begabung und rein menschlicher Qualitäten, sich in der Geschichte des deutschen Kunstmarktes einen hervorragenden Platz zu sichern. Der Verstorbene war mit der Witwe Fritz Gurlitts verheiratet und somit Stiefvater des jetzigen Inhabers der Firma Wolfgang Gurlitt.

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft 3	9. Februar	Heft 3	2. Februar
„ 4	23. Februar	„ 4	16. Februar
„ 5	9. März	„ 5	2. März

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstr. 4. Telefon Nord 429

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone":

BERLIN: Curt Bauer, Berlin-Südende, Märkische Str. 3, II, Tel. Steglitz 110. / MÜNCHEN: Dr. Leopold Zahn, München, Kaulbachstr. 35, I / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Marienstr. 19 / ÖSTERREICH: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerstr. 10 / NIEDERLANDE: i. V. Dr. F. M. Huebner, Scheveningen, Keyserstr. 225 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelsangstr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / DÄNEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Westend 4 / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 120 Haven Avenue, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Avenida Leandro Alem 424 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92

Verlag, Geschäftsstelle u. Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2 Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Akademische Lesehalle
Heidelberg.

Andrea Riccio. Bronzebüſte eines Satur.

Sammlung Bachſtitz.

Die Sammlung Bachstitz / Zweiter Teil

Mit 17 Abbildungen auf neun Tafeln — *Von LEO BALET*

Im vorjährigen Juniheft des Cicerone gab ich eine kurze Übersicht von den Gemälden der Sammlung Bachstitz. Eine Besprechung der übrigen Bestände in der Suriname-straat 11, Den Haag, scheint mir geradezu eine unmögliche Arbeit. Die Vitrinen bergen eine derartige Menge der unglaublichsten Kostbarkeiten, es ist alles so auserlesen schön, von so ausgeprägter Charakteristik, von solch herrlicher Qualität und von so fabelhafter Erhaltung, daß man überhaupt nicht weiß, welche Stücke man besonders hervorheben soll. An antikem Schmuck allein sind z. B. rund 100 Nummern vorhanden, dabei sind Gesamtfunde nur als eine Nummer gerechnet, die Zahl der antiken Gläser ist noch größer. Man fühlt sich vollkommen hilflos, wenn man den Lesern unserer Zeitschrift auch nur einen flauen Begriff geben will, was für märchenhafte Pracht da vor einem ausgebreitet liegt. Wer nicht die Gelegenheit hat, die Sammlungen selbst zu besuchen, versäume doch wenigstens nicht, die drei aufs kostbarste ausgestatteten, mit Farb- und Lichtdrucken illustrierten Katalogbände in Folioformat durchzusehen, deren Abbildungen allein schon mehr besagen werden, als eine gedrängte Übersicht in einer Kunstzeitschrift zu bieten imstande sein wird. Daß Bachstitz sich für den wissenschaftlichen Text die Mitarbeit hervorragender Fachgelehrter gesichert hat, bedarf in Anbetracht der geradezu amerikanischen Großzügigkeit des ganzen Bachstitzschen Unternehmens wohl kaum der Erwähnung. Besonders der Text des zweiten Bandes, den Robert Zahn verfaßt hat, ist von unschätzbarem Wert für die Wissenschaft. Meinen folgenden Notizen über antike, byzantinische und islamische Kunst liegen die Untersuchungen von Zahn denn auch zugrunde.

Unter dem antiken Schmuck ist mir besonders der Grabfund aus Mazedonien aus der Mitte des 4. Jahrhunderts v. Chr. aufgefallen. Er besteht aus einer goldenen Halskette aus geflochtenem Draht, an der vermittels kleiner Rosetten eine dichte Reihe beweglicher, kleiner Bommeln angehängt sind; ferner aus zwei goldenen Ohrringen mit der vollgegossenen Darstellung des Ganymeds mit dem Adler, ein paar Armbändern aus Bergkristall, das kordartig geschnitten wurde, mit je zwei goldgetriebenen Widderköpfen an den Endungen, einem goldenen Fingerring mit kaboschiert geschliffenem Smaragd, endlich vier goldenen Scharnierfibeln mit Frauenmasken. In der Sammlung Bachstitz gibt es vielleicht Schmuckstücke, die von wissenschaftlichem Standpunkt aus interessanter sind, künstlerisch kann man sich etwas Vollendeteres kaum denken. Bei der Verarbeitung des Edelmetalls hat der Künstler auf raffinierteste Weise alles aufgeboten, um dem Licht Gelegenheit zu geben, alle Glut und Farben und Nuancen, die das Gold nur hergeben kann, spielerisch hervorzuzaubern, ohne jedoch einen Augenblick zu vergessen, daß der Schmuck nicht da ist, um seine eigene Kunstfertigkeit zu zeigen, sondern um den schönen Körper eines griechischen Mädchens, für das all diese Kostbarkeiten bestimmt waren, noch mehr hervorzuheben. Wie wundervoll weich wird sich die Halskette an die Halsformen angeschmiegt und sich auch dem leisesten Spiel der feinen Muskeln angepaßt haben. Die Ohrringe, für die der Goldschmied so sinnig ein schwebendes Motiv wählte, sind wohl die schönsten, die überhaupt existieren. Der Adler hat die Flügel ausgebreitet und hält den uns zugekehrten Jünglingskörper des Ganymed vorsichtig umfaßt. Ganymed biegt den Kopf zurück und drückt mit der Hand den Adlerkopf zum Kuß an seinen Mund. Die ganze Gruppe ist von einer religiösen Sinnlichkeit, wie nur die Griechen sie gekannt haben und die uns auch aus einer in Marmor gemeißelten Mädchenbüste (ebenfalls aus dem 4. Jahrhundert v. Chr.) der Sammlung Bachstitz entgegenleuchtet. Der etwas nach der Seite geneigte Kopf, die verträumten Augen, der volle Mund, der weiche Hals mit der leicht gehobenen linken Schulter und

die feinknospende rechte Brust sind von übersinnlicher Schönheit. Schade, daß der etwas abgearbeitete Marmor an den Hautstellen nicht mehr die alte Patina aufweist, die in den Haarpartien noch vorhanden ist.

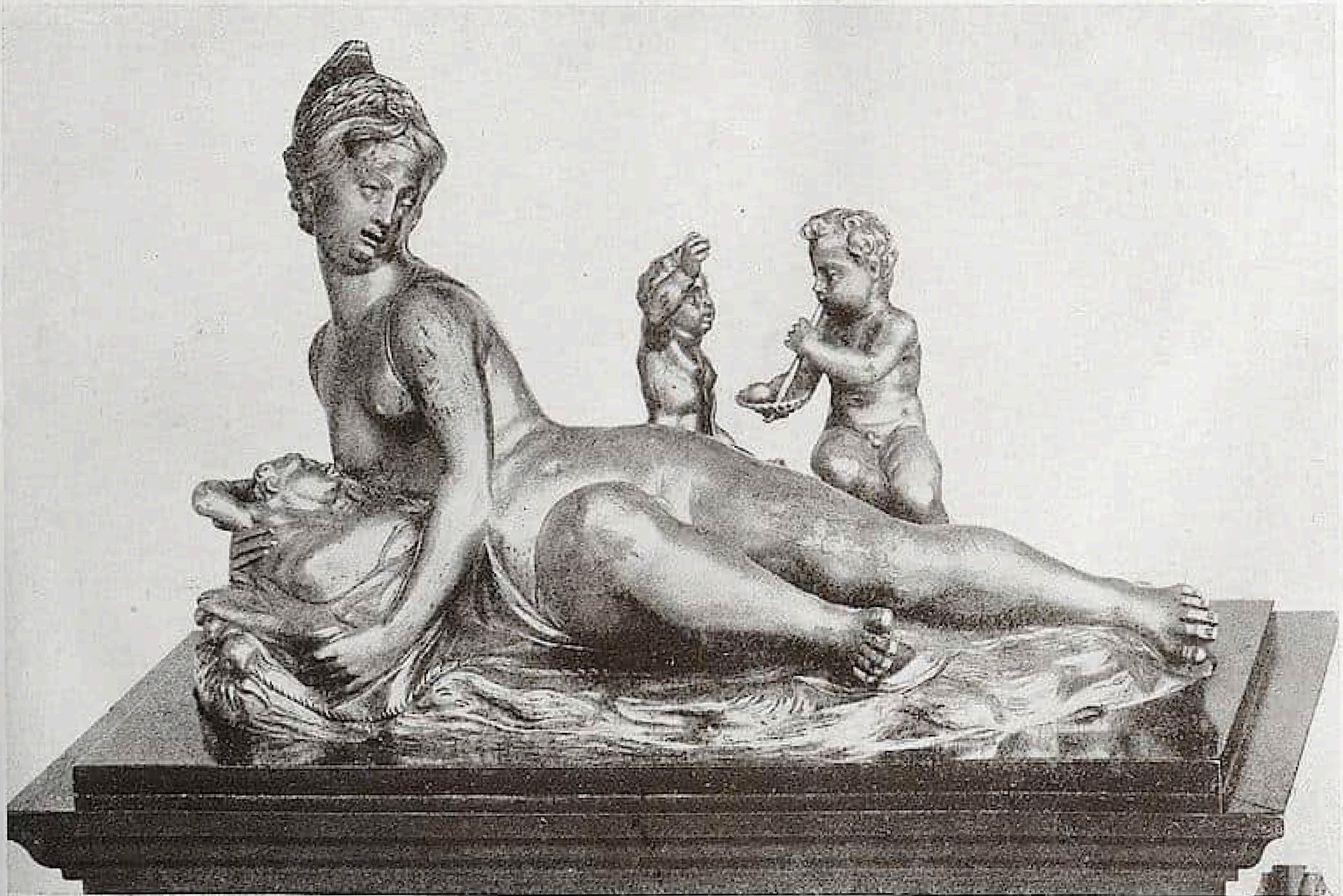
Den vollen intimen Reiz der alten Patinierung (mit Resten ursprünglicher Bemalung) zeigt noch eine etwa 25 cm hohe Tonfigur aus dem 3. Jahrhundert v. Chr. Ein Mädchen mit leicht gebogenem und zurückgesetztem rechten Bein hält in der rechten Hand einen Spiegel mit aufgeklapptem Deckel. Die auf die Hüfte gestützte linke Hand hat den umgeworfenen Mantel, der Brust und Leib frei läßt, zierlich gerafft. Diese kleine Tonfigur, wohl die beste von den sieben vorhandenen, hat etwas so Hehres durch ihre unaussprechliche Ruhe, ihre selbstverständliche Grazie, ihre stille Vornehmheit, daß man sich unwillkürlich fragt, ist es nur ein Mädchen oder vielleicht eine Göttin? Wie einem bei der Nike, ebenfalls aus der Sammlung Bachstitz, der Zweifel kommen könnte, ob diese Frau wirklich ein göttliches Wesen oder bloß eine x-beliebige Tänzerin ist. Dafür stammt die zuletzt genannte Tonfigur denn auch aus dem 2. Jahrhundert, wo die Kunst immer mehr an Verinnerlichung einbüßte und sich an stark bewegten Posen und sonstigen Äußerlichkeiten nicht genug tun konnte. Aber die halb tänzelnde, halb schwebende Gestalt mit dem von der linken Schulter gelösten Chiton, der sich in dem Rhythmus des schönen Mädchenkörpers so anmutig mitbewegt, ist für die Zeit nicht nur bezeichnend, sondern gehört zweifellos zu den Besten Tanagras, die das anders gewordene Kunstwollen einer jüngeren Zeit dokumentieren.

Einen weiteren Schritt auf dem Wege der Veräußerlichung macht die Bronzestatuette der Nyx aus der römischen Kaiserzeit. Der Künstler hat uns überhaupt nichts mehr zu sagen. Er entlehnt allerlei Motive aus früheren Jahrhunderten und baut daraus eklektisch ein Neues, das aber zum Vergleich mit den Werken des 5. Jahrhunderts v. Chr. ebenso interessant ist wie ein Vergleich der Architektur dieses Zeitalters mit den alten griechischen Bauwerken. Zahn hat die Entlehnungen dieser Nyx-Statuette ausführlich nachgewiesen. Gesicht und Haarbildung erinnern an strenge Werke (des 5. Jahrhunderts), wie die Köpfe der sog. Penelope und der esquilinischen Venus. Der kurze Überschlag des Chitons, der an den Seiten zu tief herabhängenden Zipfeln sich ausdehnt, der darunter hervorquellende Bausch der Gürtung, das Anfassen des Überschlages, das alles sind Motive, die uns z. B. bei den herkulanensischen Mädchenstatuen des Neapler Museums begegnen. Das enge Anschmiegen des Gewandes, das die Körperformen wie nackt hervortreten läßt, und der ganze Aufbau der Figur führen wieder auf die jonische Plastik eines Paionios und verwandter Künstler zurück. Die Figur soll die auf die Erde herunterschwebende Nacht darstellen. Auf mich macht sie den Eindruck einer Artistin, die in antiker Gewandung ihre Kunststückchen auf einer freien Kugel vorführt.

Sobald die römischen Künstler, die als Kinder ihrer Zeit ausgesprochene Wirklichkeitsmenschen waren, nicht über die Wirklichkeit hinauszugehen brauchten, weniger Gestalter ihrer Seelenerlebnisse als Darsteller von etwas greifbar Vorhandenem sein durften, haben sie Werke geschaffen, die uns mehr zusagen. So der Bildhauer, der die Porträtbüste eines jungen Römers in Marmor ausführte. Der Kopf mit einem Anflug von Schnurrbart, mit starklockigem Ringelbart und zottiger Frisur, die ihm über die müden, tiefliegenden Augen herunterfällt, zeigt uns den Typus des an der Oberfläche lebenden, verweichlichten und krankhaft genußsüchtigen Römers aus dem hadrianischen Zeitalter.

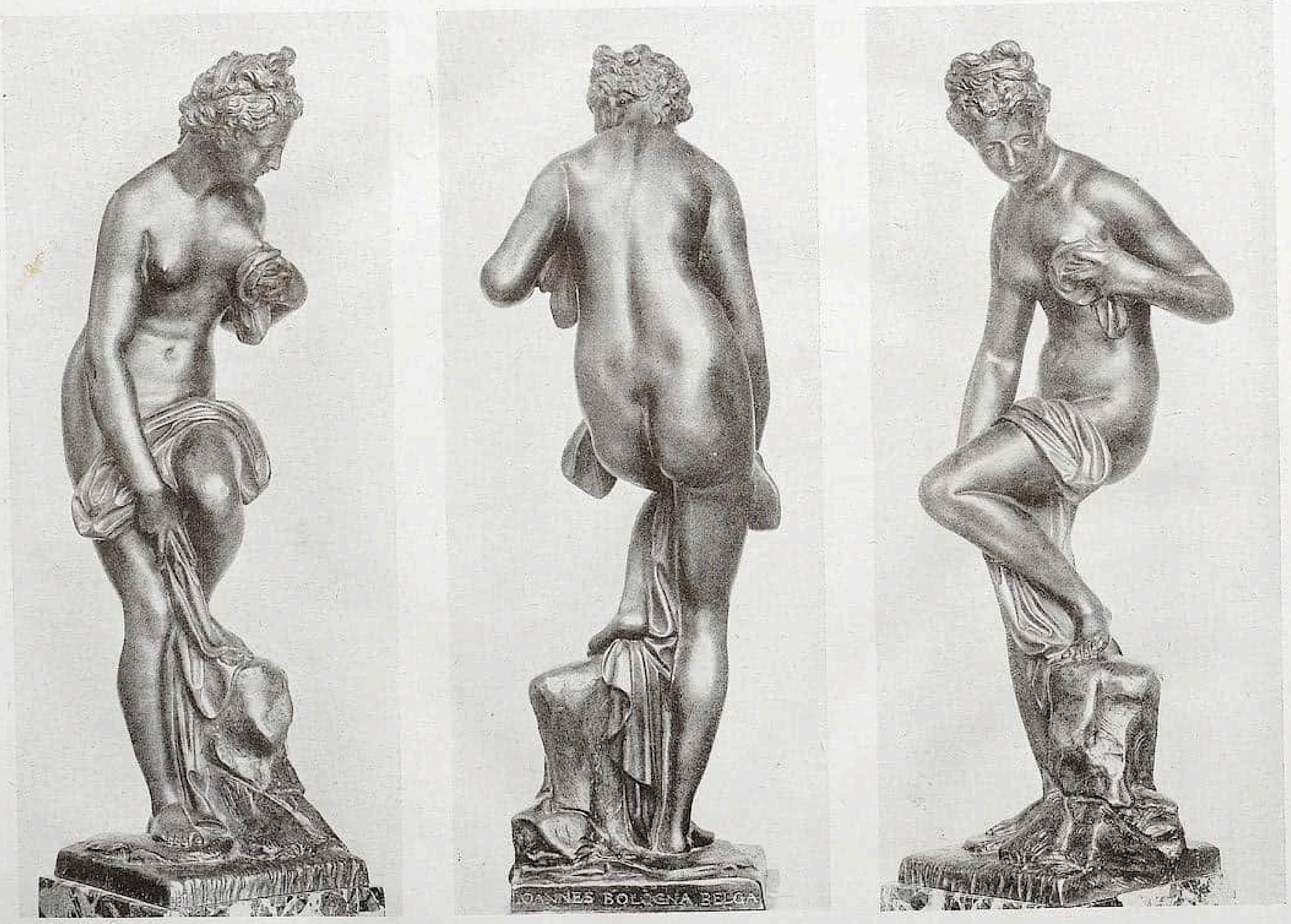
Ein Traum von Schönheit sind die antiken Gläser der Sammlung Bachstitz. Ich denke hier zunächst an die zahlreichen Flaschen, Becher und Näpfchen mit Bogenmuster oder Sprenkelung aus der römischen Kaiserzeit. Eine Flasche, die auch in einem farbigen Lichtdruck im Katalog auf vollendete Weise reproduziert wurde, übertrifft alles. Sie wurde aus schwarzem Glase in kugeliger Form mit langem Hals ziemlich dickwändig geblasen. Die Oberfläche ist mit einem roten und weißen Schmelz in Vogelfedermuster überzogen, schillert aber an einigen Stellen in märchenhaften blauen und grünen Farben durch und irisiert an anderen Stellen wieder in einem unbeschreiblichen silberlichen Grau.

Giovanni da Bologna. Harpyie auf einem Delphin reitend.



Guglielmo della Porta. Latona und ihre Kinder.

Sammlung Bachstitz.

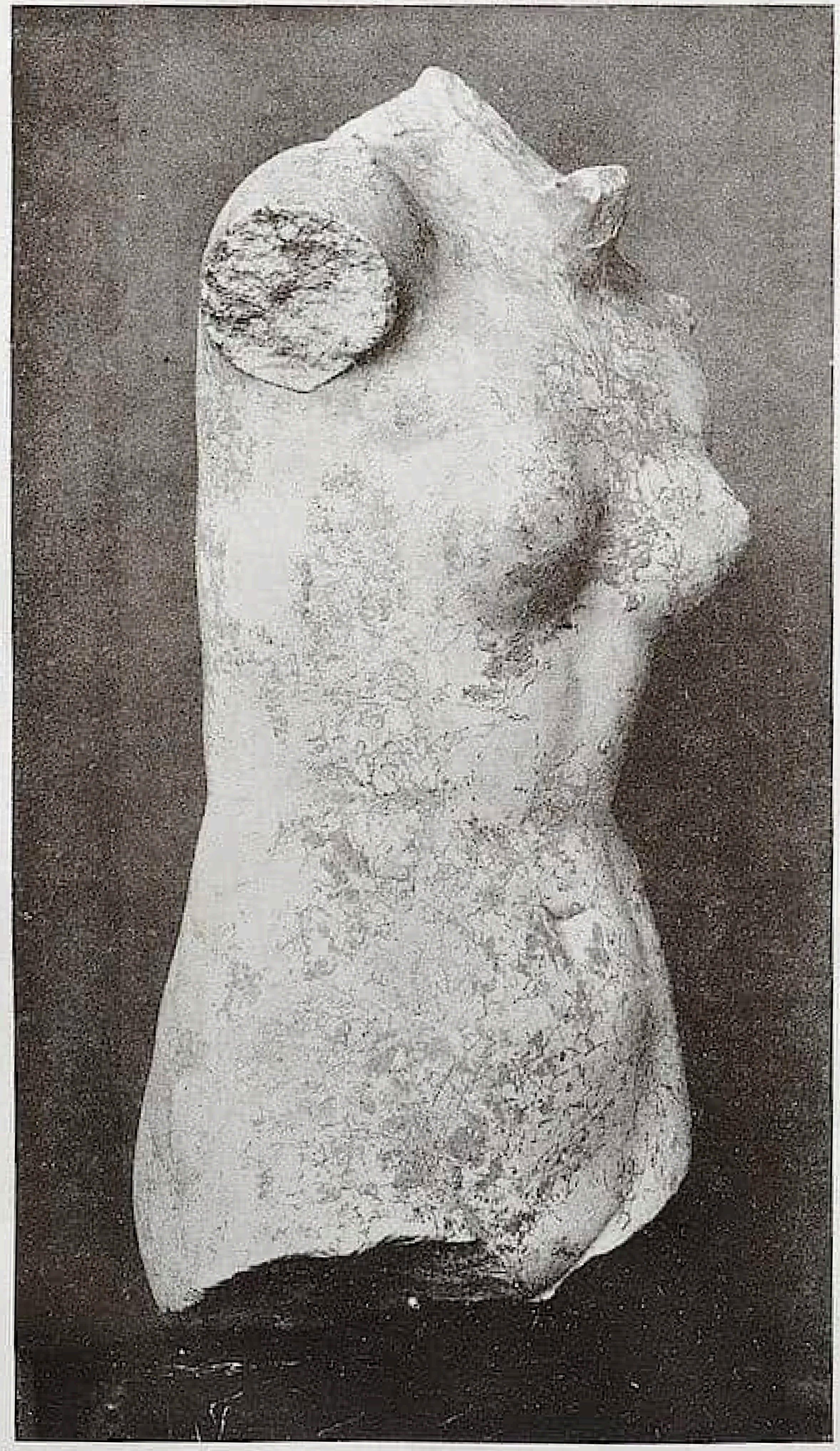


Giovanni da Bologna. Venus nach dem Bade. Sammlung Bachstitz.

Niccolo Roccatagliata. Knabe mit Doppelflöte.

Sammlung Bachstitz.

Niccolo Roccatagliata. Knabe mit Hündchen.



Torso. Aphrodite. Sammlung Bachstitz. Tanagra. Mädchen mit Spiegel.

Dann die vielen Schalen aus Millefioriglas aus der augusteischen Zeit, worin diese ursprünglich ägyptisch-griechische Technik so besonders beliebt war. Eine ganze Reihe von ziemlich flachen Schälchen, etwa 10 cm im Durchmesser, meistens mit abgesetztem Mündungsrand und niederem, eingeschnürtem Fuß sind bei Bachstitz ausgestellt. Die Oberfläche des aus opaken oder durchscheinenden bunten Glasstückchen mosaikartig zusammengeschmolzenen Materials ist an verschiedenen Stellen durch die Zeit korrodiert, das Violett und Blau und Gelb und Weiß und Grün sind hie und da blind geworden, es ist aber, als ob die traumhafte Schönheit dieser Stücke durch die Auswitterung und lange Abnutzung noch gesteig rt, noch intimer wurde.

Dann die zahlreichen, in der Form geblasenen Gläser mit Reliefverzierung oder in figürlicher Gestalt: ein tonnenförmiger Becher aus grünlichem Glas mit Palmetten- und Stabornament, zwei zweihenkelige eiförmige Fläschchen aus gelbem Glas mit Spiralranken, ein schlanker konischer Becher aus blauem Glas mit Schuppen und Buckeln, und ein von dem Glasbläser Nikaios mit seinem Namen verzierter Becher, der in der Nekropole von Aleppo gefunden wurde. Endlich noch eine Reihe von Glasgefäßen mit vertieft eingeschnittener oder freier plastischer Verzierung aus dem 3. Jahrhundert n. Chr. aus Syrien, die, wie die vorige Kategorie alle in so zarten irisierenden Farben leuchten und glühen und opalisieren, daß man diese unwirklichen Lichtgebilde nicht wagt mit der Hand zu berühren.

Ein Stück aus einem Märchen aus Tausend und eine Nacht, ist ein Schwertgriff, aus dickem Goldblech gearbeitet, mit tauschierten Arabesken und dem üblichen so sehr dekorativen arabischen Schriftband. Die Parierstangen enden in Löwenköpfen, die durch überstrenge Stilisierung fast grotesk anmuten. Ein fürstliches Stück, das der Verzierung nach wohl dem 12. Jahrhundert angehören und aus Persien stammen wird.

Als Gegenstück zu diesem reich verzierten Schwertgriff betrachte man das gänzlich schmucklose, goldene Handkreuz, eine typisch byzantinische Arbeit aus dem 11. bis 12. Jahrhundert. Es ist aus einer schweren Goldplatte ausgeschnitten. Die sich nach den Enden zu verbreiternden Balken sind mit vier großen Smaragden in Kastenfassung besetzt. Die Mitte zeigt einen halbkugeligen Bergkristall. Schlichter kann man sich kaum etwas denken. Aber das nicht einmal 20 cm große Goldkreuz ist von einer so monumentalen Wucht, daß der Schwertgriff daneben uns wie eine Spielerei vorkommt.

Das bezauberndste Stück der Sammlung Bachstitz ist nach meinem Empfinden eine französische Pergamenthandschrift um 1420, mit 36 ganzseitigen, in verschiedene Felder geteilten Miniaturen, die eine auffallende Verwandtschaft mit den Glasgemälden aus der Zeit aufweisen, und 92 Randverzierungen der Textseiten mit Ranken und Blüten, aber auch figürlichen Darstellungen. Auf mehreren Seiten des Kalendariums hat der Miniaturist die Namen der Besteller eingetragen: Tritan du Perier, Herzog von Quintin und Isabeau de Montaubuy. Das wiederholt vorkommende Wappenschild mit sieben goldenen Rauten unter einem silbernen Turnierkragen in rotem Feld gehört wohl dem Tritan du Perier. Das Buch soll von 1444—92 im Besitze von Kasimir IV. Jagiello von Polen gewesen sein. Es ist gebunden in einem roten Lederband mit Vergoldung aus dem 18 Jahrhundert.

Interessant ist es, diese Handschrift mit der über ein Jahrhundert später entstandenen zu vergleichen, dem Gebetbuch von Karl V., wie eine Aufschrift auf einer mit dem kaiserlichen Wappen verzierten Seite besagt: Officium diue Virginis · Marie · Cum aliis deuotis Precationib · Carol Quĩti · RomanoR Imperatoris · Regis Hispaniarum. Nach dem Tode des Kaisers kam die Handschrift an einen gewissen Martin de Gaztelu, der, wie aus dem Brüsseler Testament des Kaisers vom 6. Juni 1554 und aus dem Kodizil vom 9. September 1558 hervorgeht, der Privatsekretär Karls V. war. Über dem Anfang der „Oratio ad Propriũ Angelum" ist der Kaiser selbst in vollem Ornat mit Kaiserkrone abgebildet, während als unterer Abschluß des spätgotisch enkadrierten Bildes das kaiserliche Wappen noch einmal wiederkehrt. Die Miniaturen sind ohne Frage von einem Künstler gemalt, der viel mehr Routine hatte als der einfache Mensch der älteren Handschrift. Die vollendetere Technik, womit der Frührenaissance-Meister ein ganz klein

wenig kokettiert, wird aber niemals das Ergreifende und Kindliche der älteren Handschrift ersetzen können. Das Renaissancebuch ist somit ein prunkvolles Schaustück geworden, das gotische eine innige Herzenssache, von der wir uns kaum trennen können.

Die Renaissancekunst ist in der Sammlung Bachstitz überhaupt wohl am stärksten vertreten. Schmuck z. B. gibt es soviel, daß nur sehr wenige Museen in der Welt eine größere und bessere Auswahl haben. Nur ein einziges Stück sei hier erwähnt, das den Besuchern der Ausstellung des Museumvereins in Berlin (Katalog Nr. 356) noch wohl in Erinnerung sein wird. Ich meine den großen, Benvenuto Cellini zugeschriebenen Anhänger aus Goldemail, Diamanten, Rubinen, Smaragden und Perlen. In üppigstem durchbrochenen Ranken- und Kartuschenwerk sind die voll rund modellierten und weiß emaillierten Goldfigürchen dargestellt: Herkules zwischen Fortuna und Fortitudo, darüber ein kleiner Amor.

An dieser Stelle sei auch hingewiesen auf das 57 cm hohe Altarkreuz aus Bergkristall, emailliertem Gold und vergoldetem Silber. Ein felsenartig geschnittener Kristallsockel trägt einen vasenförmigen Knauf ebenfalls aus Kristall, worauf die in Voluten auslaufende Kreuzendigung ruht. Das Kreuz selbst ist wie ein knorriger Stamm in Kristall geschnitten, die oberen Kreuzenden haben die Form von Akanthusrosetten. Der Korpus ist aus Gold gegossen, mit weiß emailliertem Lendentuch. Dieses sehr kostbare, wohl in Italien im 16. Jahrhundert hergestellte Stück stammt, wie noch ein paar 35 cm hohe Kristallkandelaber mit Email, aus der Kollektion Spitzer (vgl. Auktionskatalog Nr. 2594 und 2595).

Unter den vielen Bronzen der Sammlung Bachstitz seien nur die bedeutendsten erwähnt. Ich kann mich dabei sehr kurz fassen, weil mit Ausnahme des Lästerers von Benvenuto Cellini und der Venus von Giovanni da Bologna aus der Sammlung des Erzherzogs Salvator, sämtliche hier aufgeführten Stücke aus der Sammlung C. von Hollitscher stammen, die W. von Bode wissenschaftlich katalogisiert hat. Als eine paduanische Arbeit aus dem 15. Jahrhundert hat Bode (S. 6) das groteske Tier mit Hörnern angesprochen, das eine Kreuzung sein könnte von den bekannten halb tierischen, halb teuflischen Ungeheuern, die man als Wasserspeier an den gotischen Kathedralen trifft. Der tanzende „Faun, in ein Horn blasend" (S. 29), ebenfalls noch aus dem 15. Jahrhundert, war anscheinend nicht näher zu bestimmen. Andrea Riccio (Padua 1470—1532) ist mit zwei charakteristischen Bronzen vertreten: eine „Lampe" in Form einer pustenden Sphinx und ein „Knabe, der auf einem Delphin reitet" (S. 4). Eine paduanische Arbeit, um 1520, unter Einfluß von Andrea Riccio ist der äußerst seltene Mörser mit chinesischen Ornamenten, die sich mit ungewöhnlicher Schärfe von dem herrlich patinierten Grund abheben (Bode, S. 5). Von hervorragender Bedeutung ist der „Lästerer" von Benvenuto Cellini, 1500—1571, eine männliche Aktfigur auf dem linken Bein kniend, während das gestraffte rechte Bein sich auf den Zehenspitzen aufstützt. Der Körper ist seitwärts nach rechts zurückgebogen. Der Kopf schaut vorwärts, die Hände sind in expressiver Gegenwirkung nach rechts rückwärts gestreckt. Um diese Bronze hat sich ein kleiner Roman abgespielt. Sie wurde bekanntlich auf dem Transport nach Holland von einem Liebhaber mit unverkennbarem guten Geschmack gestohlen, ließ sich aber nach einem Jahre angestrengten Suchens wiederfinden. Die vergoldete Bronzegruppe „Latona und ihre Kinder" von Guglielmo della Porta (unter Einfluß von Michelangelo) wurde zusammen mit ihrem Gegenstück im Ashmolean-Museum in Oxford bereits beschrieben und abgebildet in Bodes Bronzen der Renaissance. Im Katalog der Sammlung C. von Hollitscher hat Bode sie auf Seite 4 besprochen. Von Giovanni da Bologna (1524—1608) stammt zunächst die bekannte „Harpyie auf einem Delphin reitend" aus der Sammlung Hollitscher und dann die JOHANNES BOLOGNA BELGA signierte und für den Kaiser Maximilian von Österreich angefertigte „Venus nach dem Bade". Wer sich für dieses herrliche Renaissancewerk näher interessiert, sei auf die Literatur sowohl bei Bode als bei J. Schlosser hingewiesen. Ein sehr seltenes Stück ist der von einem

unbekannten italienischen Meister um 1580 modellierte „Theseus, die Waffen seines Vaters Ageus vorwälzend" (vgl. Bode, S. 27). Zum Schluß kommen noch zwei Gegenstücke von Niccolo Roccatagliata, Nachfolger des Alessandro Vittoria: „Knabe mit Hündchen" und „Knabe mit Doppelflöte" (Bode, S. 3).

Das 18. Jahrhundert ist in der Sammlung Bachstitz selbstverständlich ebenfalls reich vertreten: Gobelins, Bijouterien, Taschenuhren, Miniaturen, Porzellane in Hülle und Fülle

Für ein hervorragend gutes Stück halte ich den Louis-XIV.-Gobelin von dem Pariser Martin Roulens (signiert M. R. mit drei hellblauen bourbonischen Lilien in weißem Felde) mit der Darstellung einer Landschaft mit Nymphen.

Unter den Taschenuhren fällt ein goldenes Exemplar mit Emailmalerei auf. Das Werk ist signiert A. Bourdillon; der Stockholmer Emailmaler, der im Jahre 1761 die entzückenden Putten malte, scheint nicht bekannt zu sein.

Zum Schluß noch ein paar Worte über die Miniaturen. Für Sir Richard Cosway (1742—1821) dürfen vier Porträtbildnisse in Anspruch genommen werden. Zunächst das bezeichnete und 1792 datierte Brustbild eines jungen Herren in grauem Hut mit breiter Krempe und Straußfeder, dann das bekannte Brustbild einer jungen Dame in weißem lila garniertem Kleide mit großem Hut mit Bändern, ferner das unvollendete Brustbild eines jungen Mannes aus der Kollektion Hawkins, endlich die hübsche Frau mit gepudertem Haar in weißem Kleid mit violettem Gürtel. Dem Hofmaler Georgs III., George Engleheart (1772—1829) wurde das Brustbild des Mrs. Abington zugeschrieben. Sie trägt ein graues mit Spitzen besetztes Kleid, das sich vorteilhaft von dem grünlichgrauen Hintergrund abhebt. Von Andrew Plimer (1763—1837) ist das aus dem Gutman-Katalog (Nr. 321) bekannte Kniestück einer jungen Dame mit offenem hellblonden Haar in weißem Kleide mit roter Schärpe. Von den französischen Miniaturmalern ist der Pariser Künstler Violet mit einem bezeichneten und 1786 datierten Porträt einer jungen Frau nach Greuze vertreten (vgl. Henri Buchot, La Miniature française, S. 78—80), dann de Valori mit dem ebenfalls signierten und 1790 datierten Bildnis des Benjamin Franklin, endlich der Hofmaler Ludwigs XVI., Louis Gicardio (1746—1825), mit dem signierten Brustbild einer Dame mit lockigem Haar, die ein rotes Band durchzieht. Heinrich Fr. Füger (1751—1818) hat anscheinend das Brustbild des Grafen Franz Joseph Johann Fries mit Federhut, rotem Mantel und hellviolettem Rock gemalt.

Das wären die Hauptstücke der Sammlung Bachstitz. Wer noch in der Lage ist, die Sammlungen zu besichtigen, bevor sie in alle Winde zerstreut sein werden, soll die Gelegenheit nicht unbenutzt lassen. Manchen Deutschen wird es traurig stimmen, daß dieser zum allergrößten Teil ehemalige deutsche Kunstbesitz im allgemeinen für Deutschland rettungslos verloren ist.

Zu den Abbildungen

Andrea Riccio, Bronzebüste eines Satyrs auf hohem Marmorsockel. Höhe ohne Sockel 13 cm, mit Sockel 26 cm. (Tafel S. 98) / Giovanni da Bologna, Harpyie auf einem Delphin reitend. Höhe ohne Sockel 19 cm, Länge 21 cm (Abb. S. 101) / Guglielmo della Porta, Latona und ihre Kinder. Vergoldete Bronzegruppe. Länge ohne Sockel 19 cm, Höhe 12 cm, Breite 8 cm (Abb. S. 101) / Giovanni da Bologna, Venus nach dem Bade. Bronze in Goldton angefertigt für Kaiser Maximilian von Österreich. Signiert: JOHANNES BOLOGNA BELGA. Höhe ohne Sockel 25 cm (Abb. S. 102) / Niccolo Roccatagliata, Knabe mit Doppelflöte. Höhe ohne Sockel 21 cm (Abb. S. 103) / Niccolo Roccatagliata, Knabe mit Hündchen. Höhe ohne Sockel 21 cm (Abb. S. 103) / Torso aus parischem Marmor. Aphrodite. Höhe 65 cm. 3. Jahrh. v. Chr. (Abb. S. 104) / Tanagra, Mädchen mit dem Spiegel. Höhe 24,5 cm. 3. Jahrh. v. Chr. (Abb. S. 104) / Gobelin Louis XIV. (Aus den Metamorphosen Ovids.) Signiert: M. R. mit drei bourbonischen Lilien im weißen Feld. 340×460 cm (Abb. S. 109) / Kugelige Flasche mit langem Hals. Römische Kaiserzeit. Höhe 15 cm, Durchm. 7,5 cm (Abb. S. 110) / Goldener Schwertgriff. Islamitische Goldschmiedearbeit. 12. Jahrh. (Abb. S. 110) / Gebetbuch Kaiser Karls V. Officium dive Virginis Marie. Pergamenthandschrift. Spanien, Mitte 16. Jahrh. (Abb. S. 111) / Gebetbuch Jagiello von Polen. Pergamenthandschrift. Frankreich, um 1420 (Abb. S. 111) / Ganymed-Schmuck (Grabfund, Mazedonien). 4.—3. Jahrh. v. Chr. (Abb. S. 112).

Der Kampf um den Ismus

Von RICHARD LEWINSOHN

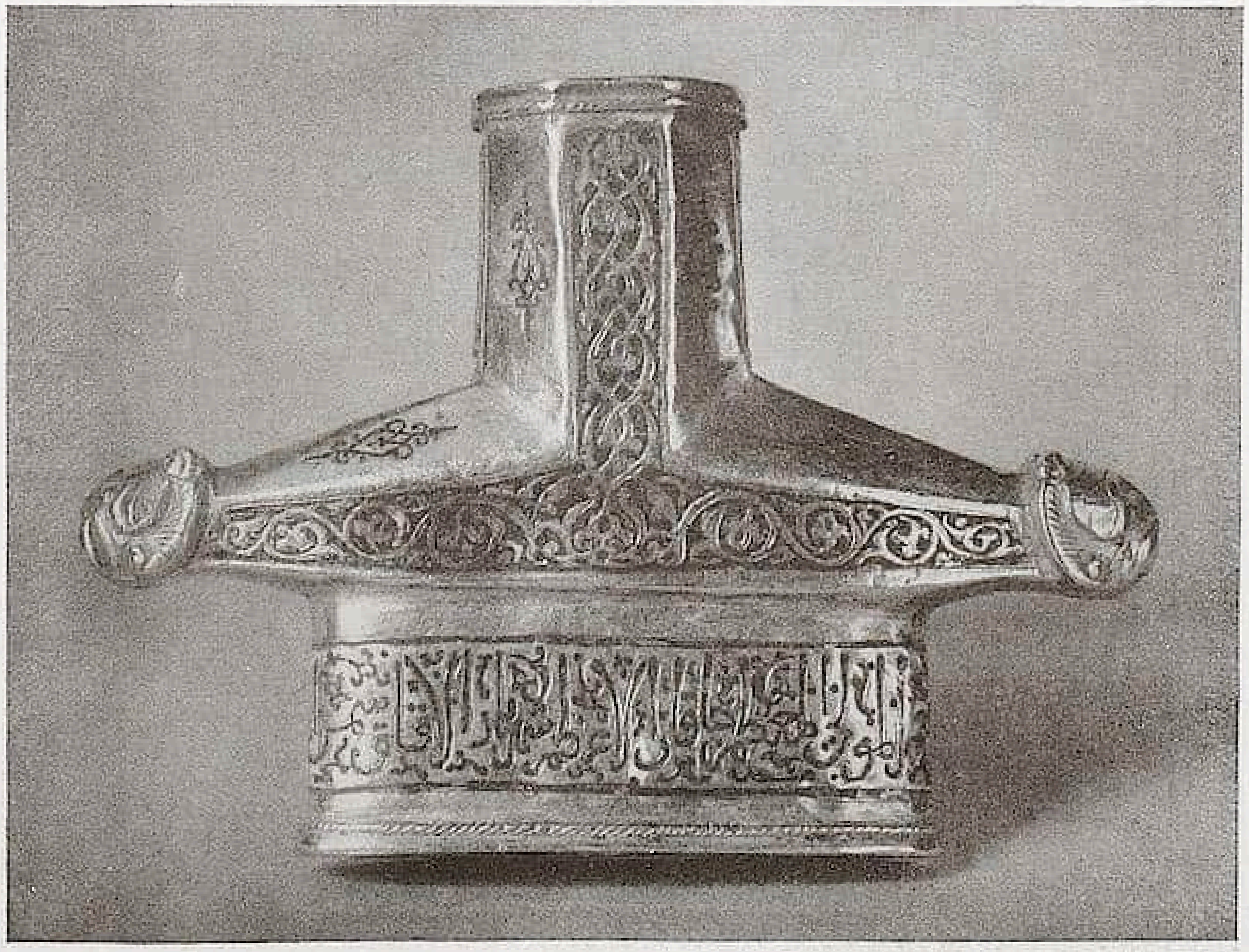
Ismus bedeutet die Legitimierung eines Begriffs. Ist irgend etwas zu einem Ismus gestempelt, so ist es damit geistig selbständig und existenzfähig geworden, gleichviel, ob es sich um etwas Bedeutsames oder um eine Nichtigkeit, um eine Weltlehre oder um einen Bierulk handelt. Einstweilen ist ein Begriff da, mit dem man operieren kann, über den debattiert wird. Daher das Bestreben der Jungen, sich erst einmal durch Begründung eines neuen Ismus Geltung zu verschaffen. Die Gleichheit der Endsilben ist psychologisch von größter Bedeutung. Ist aus „Dada" erst „Dadaismus" geworden, so hat er in der Tat etwas gemeinsam mit den großen Bewegungen aller Zeiten. Er ist gleichfalls Bewegung geworden, Strömung, hinter der man Massen vermuten kann.

Denn das ist der geheime Zauber, den das Wort .....ismus ausübt: die Suggestion, daß ein Gedanke hier bereits fruchtbar geworden ist, daß sich eine Jüngerschar, eine Gemeinde, eine Masse um ihn gesammelt hat. Nicht jede Generation wird darin einen Vorzug sehen, daß ein Gedanke Gemeingut, Bewegung geworden ist. Die Freude am Ismus, wie sie die jüngste Zeit kennzeichnete, hatte zur Voraussetzung Respekt vor der Masse. Das Denken in Ismen ist ein demokratisches Denken. Es ist, wie jede Abstraktion, eine Entpersönlichung, eine Versachlichung. Dessen war man sich mit Stolz bewußt. Man wollte die Gedanken aus ihrer personalen Bindung loslösen. Die Persönlichkeit interessierte nicht mehr, der Gedanke allein galt als das Bleibende, Wertvolle. Daraus erwuchs der Kampf gegen alles Biographische. Auf allen Gebieten der Historik trat an die Stelle der Personengeschichte die Gedankengeschichte. Parallel mit dem Denken in Ismen und aufs engste mit ihm verwandt ging die Ablehnung des Heroenkultes. Die alte Fragestellung, ob der Held die Geschichte mache oder ob die Geschichte die Helden mache, lag jenseits des Interesses. Das Große, Treibende in der Geschichte waren die geistigen Strömungen, die „Ismen". Die Prioritätsstreite, von wem dieser oder jener Gedanke stamme, die früher die Gemüter erhitzten und vor dem Forum aller Gebildeten ausgetragen wurden fanden kaum noch in engsten Fachkreisen Beachtung. Die großen Geister galten nicht als Schöpfer, sondern als Träger neuer Ideen. Es war der Sieg des Ismus über die Persönlichkeit, des Begrifflichen über das Organische, des Geistigen über das Seelische.

Man hat diesen Vorgang, von einem anderen Gesichtspunkt aus gesehen, die „Mechanisierung des Geistes" genannt. Damit ist die Neigung zum Nivellieren, zum Typisieren und Normalisieren gemeint, die unser ganzes Wirtschafts- und Gesellschaftsleben beherrscht. Aber die Bezeichnung „Mechanisierung" hat vielfach die Vorstellung erweckt, als handelte es sich dabei auch auf geistigem Gebiete um den Hang zum Materialismus. Das Gegenteil ist der Fall. Die Geschichte des europäischen Geisteslebens in den vergangenen fünfzig Jahren zeigt in fast gerader Linie eine Abkehr vom Materialismus. Der Zentralgedanke des 19. Jahrhunderts, die Entwicklungslehre Darwins, ist, nachdem sie schon von Nietzsche ihrer materialistischen Form entkleidet war, ausgemündet in die subtile Metaphysik eines Bergson. Der Abfall vom Kirchenglauben, den man gern als ein besonderes Kennzeichen unserer „materialistischen" Zeit ansieht, zog immer weitere Kreise, weil die biblische Legende, ganz bildhaft, ganz konkret und einmalig, dem begrifflich eingestellten Menschen nicht mehr als Brücke ins Reich der Metaphysik genügen konnte. Sie hatte ihre Tragkraft verloren, weil der moderne Mensch verlernt hatte, in Einzelbildern zu denken. Die neue Religiosität wuchs aus der Metaphysik des Begriffs. Ihr Ziel war eine Religion jenseits des Einmaligen und Zufälligen, eine letzte Synthese in jenen Untergründen, da Begriff und Gefühl zusammenfließen, kurz: eine neue Mystik. Und wieder, wie in allen Epochen der Mystik, suchte man das tiefe Geheimnis der Zahl zu deuten. Ohne Zweifel ist der gewaltige

Gobelin Louis XIV. Sammlung Bachstitz.

Flasche. Römische Kaiserzeit.

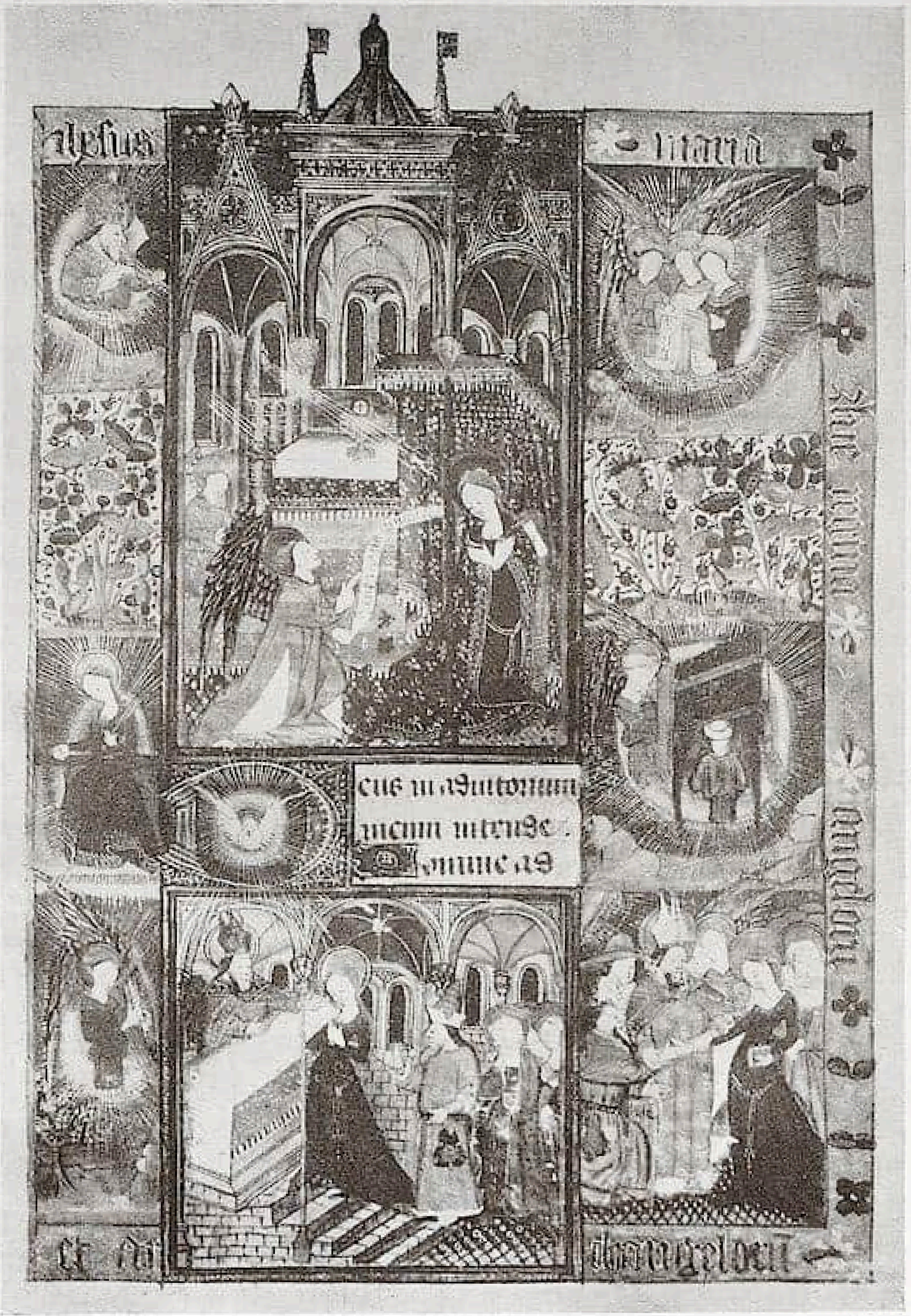


Goldener Schwertgriff.

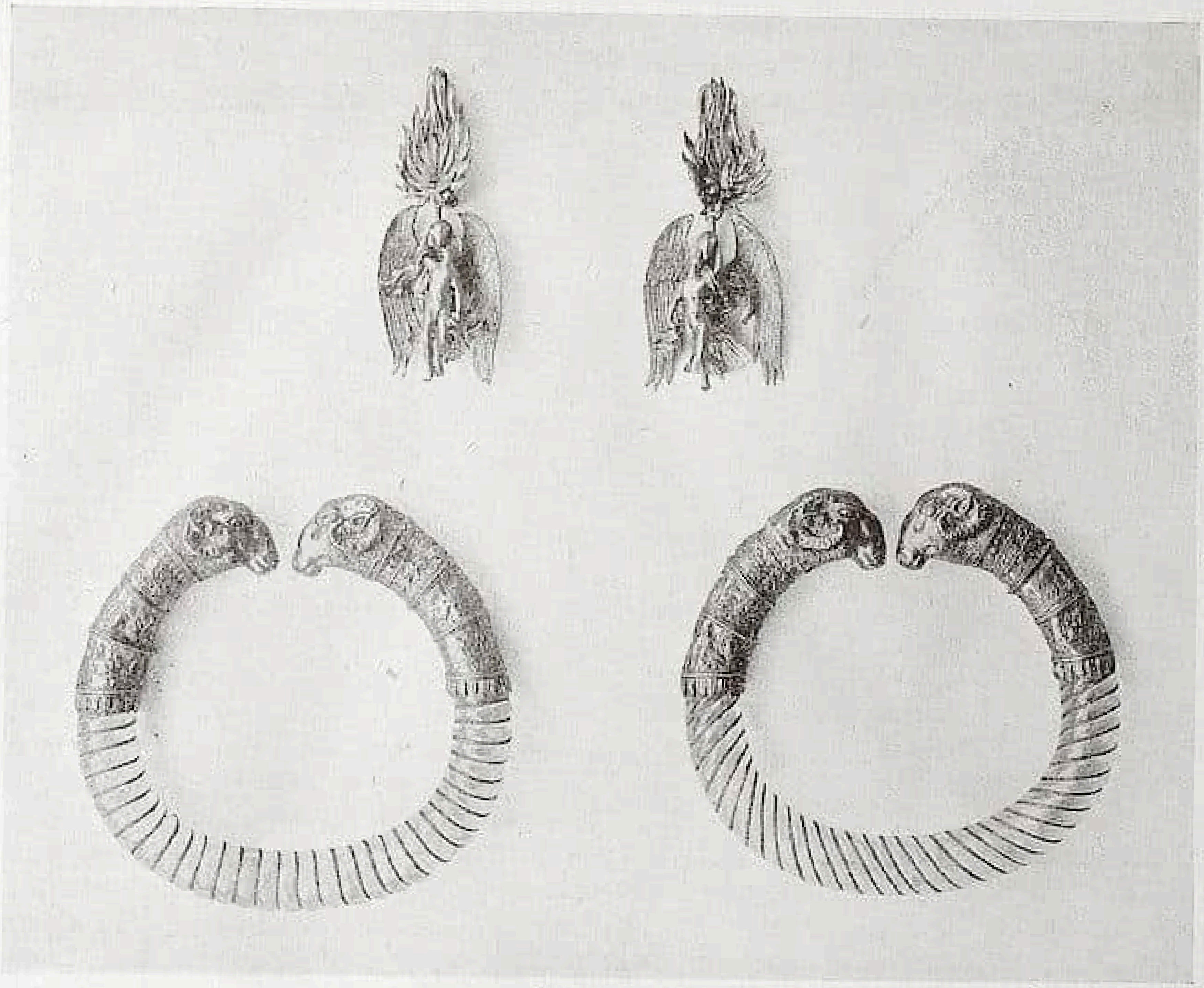
Sammlung Bachstitz.

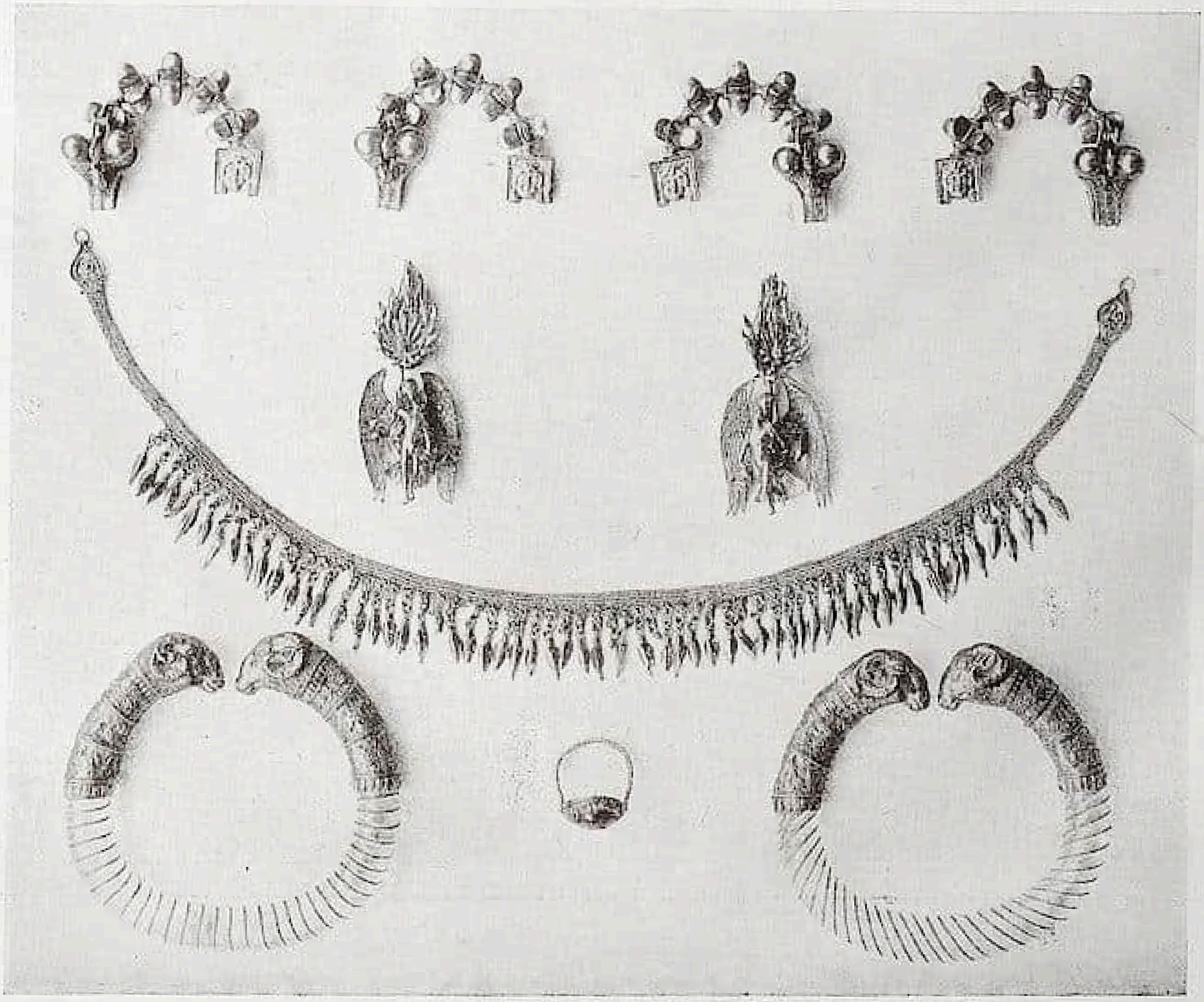
Gebetbuch Kaiser Karl V.

Sammlung Bachstitz.



Gebetbuch Jagiello von Polen.





Ganymed-Schmuck. Sammlung Bachstitz.

Eindruck, den das Spenglersche Buch gemacht hat, zum guten Teil darauf zurückführen, daß es eine Mathematik der Weltgeschichte aufdeckt.

Diese Wandlung des Geistes findet ihren sichtbarsten Ausdruck in der Entwicklung, die die Kunst seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts genommen hat. Der Weg vom Realismus zum Expressionismus ist ein fortgesetzter Entmaterialisierungsprozeß. Dieser Satz mag heute befremden, da man sich gewöhnt hat, im Impressionismus das vollkommene Spiegelbild einer materialistischen Weltanschauung zu sehen. Aber gegenüber der vorangegangenen Epoche war der Impressionismus bereits ein wichtiger Schritt zur Vergeistigung der Kunst, ein Abrücken von der konkreten Wirklichkeit. Das war ja gerade der Grund, weswegen man die Impressionisten verhöhnte und bekämpfte. Der Realismus wollte im Historien- und Genrebild wie in der Landschaft einen ganz bestimmten, greifbaren Augenblick schildern. Der Impressionismus suchte den Augenblick, gleichsam den Begriff des Augenblicks einzufangen, das Wechselvolle des Augenblicks, das sich nicht einmalig konkret fixieren, sondern nur als unbestimmter Bildeindruck wiedergeben läßt. Licht und Luft waren für den Impressionisten viel mehr als optische Faktoren, sie waren abstrakte, metaphysische Werte, und wie für alle metaphysische Kunst wurde für den Impressionismus das Licht zum Hauptproblem.

In einem freilich brachte der Expressionismus radikal Neues: in der bewußten Absage vom Anschaulichen, in dem bewußten Bekenntnis zum Begriff. Cézanne, der geistige Urheber des Kubismus, versicherte noch, er male nur das, was er in der Natur wirklich sehe. Dasselbe Wort aus dem Munde eines Expressionisten wäre Gotteslästerung. Kunst hat den Geist, das Wesen, das Innere der Dinge zu geben — so lautet jetzt das Dogma —, den Begriff, den Ismus der Dinge. Das Paradoxon, den Begriff sinnlich darzustellen, soll verwirklicht werden. Die letzte große Periode des Begriffs, die Zeit Hegels, des Klassizismus und der Frühromantik, machte es sich künstlerisch leicht: sie meinte Begriffe und gab Anschauung, das heißt sie begnügte sich mit Allegorien. Der Expressionismus will mit den sinnlichen Mitteln der Kunst in der Sphäre des Unsinnlichen bleiben. Die Aufgabe liegt an der Grenze des Unmöglichen, und zehn Jahre schon wird um die Lösung gerungen.

Allein der Expressionismus kann nur in Geltung bleiben, solange der Wille zur begrifflichen Einstellung vorhanden ist. Und wenn man jetzt in den Kreisen der geistigen Linken anfängt, gegen den Expressionismus, der eben noch „letzter Ausdruck unserer Zeit" war, Sturm zu laufen, so bedeutet das: Abkehr vom Begrifflichen. Die äußeren Faktoren, die derartige Stilwandlungen auslösen, dürfen nicht unterschätzt werden. Der Expressionismus hat sich im höchsten Grade verdächtig und verächtlich gemacht, seitdem er den Lunapark, den Detektivfilm und das bürgerliche Kaffeeservice erobert hat. Wie die Modedame ihren Hut ablegt, sobald ihn „alle" tragen, legt der geistige Snob die Richtung ab, sobald sie populär geworden ist.

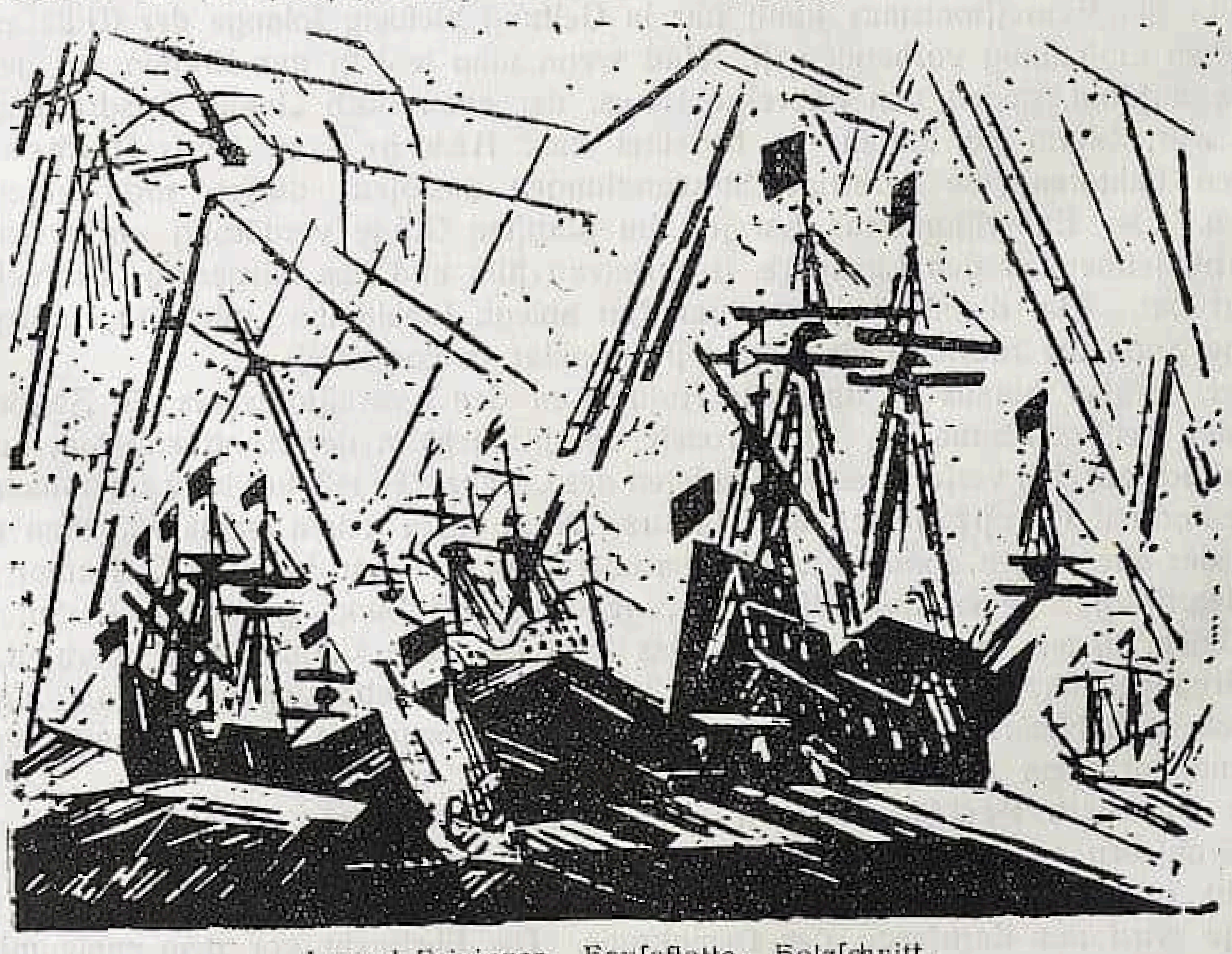
Aber darüber hinaus ist doch die Absage an den Expressionismus ein Zeichen der gesamten geistigen Situation. Der Prozeß, der sich jetzt in der Kunst anbahnt, hat sein Gegenstück auf den verschiedensten Gebieten des Lebens. Er läßt sich kurz zusammenfassen in die Formel: Kampf gegen den Ismus. Nicht einen neuen Ismus will man an die Stelle des alten setzen, sondern den Ismus überhaupt will man beseitigen. Kampf gegen das Begriffliche, gegen die Abstraktion, gegen die Richtung, gegen die Partei, gegen das Gesetz, gegen das Starre, gegen das Formale. Die Terminologie wechselt, aber der Grundgedanke, das letzte Ziel ist allen diesen Bestrebungen gemeinsam: das Bekenntnis zum Natürlichen, zum Organischen, zum Lebendigen, zum Anschaulichen, zur Tat und vor allem zur Persönlichkeit.

Der Ruf nach Persönlchkeiten wird immer dringlicher. Innerhalb der großen demokratischen und sozialistischen Bewegung, die — äußerlich noch — die Zeit beherrscht, ringt er sich durch in der Form des Führerproblems. Die Forderung der besten Auslese wird zur Kernfrage der Demokratie. Die Ehrfurcht vor dem zahlenmäßigen

Übergewicht der „formalen" Demokratie beginnt zu schwinden. Die Sozialdemokratie wandelt sich zur Sozialoligarchie, in der alles für das Volk, nichts durch das Volk geschehen soll. Und je radikaler die Ziele sind, desto mehr Macht wird der Persönlichkeit des Führers eingeräumt. Die „Diktatur des Proletariats" wird zu einer Diktatur des Führers — bestenfalls — zugunsten des Proletariats.

Die Politik wird, auch wenn sie im Banne einer überragenden Persönlichkeit, eines Tatmenschen steht, des Ismus, der fixen Idee nicht ganz entraten können. In der Kunst ist der Ismus nichts, die Persönlichkeit alles. Auch hier hat der Expressionismus ein Letztes an Paradoxie gebracht. Der Impressionismus bekam noch wie die Gotik und der Barock seinen Titel als Spottnamen seiner Gegner. Der Expressionismus und seine Abarten konstituierten sich von vornherein selbstbewußt als Ismen. Gewiß standen auch hier einzelne Künstler in erster Reihe. Aber nicht sie waren Mittelpunkt und Wegweiser, sondern das abstrakte Programm.

Wenn jetzt allenthalben der Kampf gegen den Ismus einsetzt und ein Zurück oder ein Vorwärts zur Persönlichkeit gefordert wird, so ist auch dieses einstweilen noch ein Begriff, ein Programm, ein Ismus. Der Ismus kann nur überwunden werden, wenn die psychische Einstellung sich von Grund aus ändert. Es ist fraglich, wie weit es durch eine neue Erziehung möglich sein wird, den Kulturmenschen von Abstrahieren wieder zum lebendigen Anschauen zurückzuführen. Denn das Abstrahieren, das Stilisieren, das Typisieren, das Formalisieren ist nichts anderes als eine Schutzvorrichtung des Geistes gegen die ungeheure Fülle von Eindrücken, die auf den modernen Kulturmenschen fortwährend einstürmen. Der Geist verarbeitet sie, indem er sie, gleichsam verdünnt, zu vageren, allgemeineren Begriffen umformt. Je extensiver der Gedankenkreis des Menschen, um so begrifflicher ist er. Die jüngste Kunst, die so gern vom Grenzenlosen, vom Kosmischen sprach, war eine Begriffskunst, sowie eine Politik, die nur auf das „Allmenschentum" gerichtet ist, über Programme nie hinauskommt. Hier liegt eine von den Grenzen menschlichen Geistes. Extensivität ist nur möglich auf Kosten der Intensivität, Begrifflichkeit nur auf Kosten der Anschaulichkeit. Abkehr vom Begrifflichen erfordert Selbstbescheidung. Ohne diesen Willen zur Selbstbescheidung bleibt der Kampf gegen den Ismus ein leeres Wort.



Lyonel Feininger. Hansaflotte. Holzschnitt.

Die Plastikausstellung der Badischen Kunsthalle

Mit sieben Abbildungen auf drei Tafeln — *Von HANS CURJEL*

Einzelne Werke der mittelalterlichen deutschen Plastik, auch einzelne Werkgruppen, wie die Bamberger oder Naumburger etwa, sind allgemein bekannt und geschätzt, ihre Entwicklungsgeschichte im ganzen jedoch ist weiteren Kreisen so gut wie unbekannt, obwohl gerade hier die populäre Wissenschaft — es sei an Sauerlandts vorzügliche „Deutsche Plastik des Mittelalters" erinnert — wertvolle Pionierarbeit geleistet hat. Zugleich ist die mittelalterliche Plastik, für die der Sinn heute vielleicht stärker lebt als je, in bezug auf ihr eigentliches Wesen nur allzu oft schiefer Beurteilung ausgesetzt. Was den einen als primitiv, als das unbeholfene und steife Stammeln des „dunklen" Mittelalters erscheint, bedeutet für die anderen, für die modernen Romantiker, schwärmerische Mystik, glühende Ekstase der Seele, Abkehr vom Leiblichen. Beide Vorstellungen sind zu subjektiv, als daß die das Wesen der mittelalterlichen Plastik wirklich träfen; sie konnten entstehen, weil in den meisten Fällen, in denen man sich vom allgemein Künstlerischen her diesen Werken näherte, das Erlebnis einzelner Werke die allgemeine Vorstellung bestimmte. Ein zusammenhängender Überblick über die Entwicklung dieser Kunst, der bei absoluter Wertung des einzelnen Werkes und seiner gleichzeitigen Einfügung in den Gesamtverlauf die formalen Wandlungen klar vor Augen führt, wird jedoch immer einen Grundpfeiler für die Erkenntnis ihres eigentlichen Wesens bilden müssen; ein solcher Überblick ist bis heute allein an Hand wissenschaftlicher Werke möglich, die selbst jedoch meistens unter lückenhaftem und mehr summarischem Abbildungsmaterial leiden, und denen ihrer Natur nach eine breitere Wirkung versagt bleiben muß. Der deutsche Trocadéro existiert nicht und wird wohl vorerst nicht existieren; aber auch ein dieser Kunst würdige Abbildungskodex liegt nicht vor.

Ausstellungen werden hier zunächst berufen sein, die Lücken zu füllen. Die gegenwärtige Karlsruher Plastikausstellung bedeutet hierzu einen grundsätzlich wichtigen Schritt, denn schon ihr technischer Aufbau, das Ausstellungsmaterial, eröffnet neue Perspektiven und Möglichkeiten. Bei Ausstellungen mittelalterlicher Plastik wird die Reproduktion naturgemäß immer eine große Rolle spielen, weil die Originalwerke noch in den meisten Fällen mit ihrem ursprünglichen Bestimmungsort verankert sind. An Reproduktionen stehen zur Verfügung: Gipsabgüsse und photographische Aufnahmen. Beide sind von Dr. Storck in Karlsruhe zu methodisch vorbildlicher Verwendung gebracht. Der Eindruck der technisch überraschenden Gipsabgüsse — es handelt sich um solche des Freiburger Münsters — ist geradezu schlagend, weil durch sie die am Bauwerk dem Auge ferngerückten und in das Werk verwobenen plastischen Werke plötzlich in nächster Nähe in originaler Größe erscheinen. Ihre eigentlichen, rein plastischen Eigenschaften kommen überdies durch die Loslösung vom Bauwerk erst zu voller Wirkung, ja man könnte nahezu von einer Art plastischer Rekonstruktion sprechen, weil sie das plastische Werk, das ohnehin im allgemeinen „avant la pose" in der Werkstatt und nicht an der Baustelle selbst entstanden ist, wiedergeben, wie es der mittelalterliche Bildner in der Werkstatt, also in Nahsicht, geschaffen hat. Neben den Abgüssen spielen die photographischen Reproduktionen eine wesentliche Rolle. Die schon in verschiedenen Städten Deutschlands mit Erfolg ausgestellte Sammlung von Vergrößerungen nach spätgotischen Bildwerken, die Professor v. Grolman, Wiesbaden, zusammengestellt hat, bot in Karlsruhe zunächst die Grundlage. Aber Dr. Storck hat den Gedanken, photographische Vergrößerungen zu benutzen, in weitem Umfang ausgebaut und eigentlich erst fruchtbar gemacht. Die Vergrößerungen sind zum Teil bis zur Größe des reproduzierten Originalwerkes gebracht und in gesteigertem Maß werden Details vorgeführt, durch die die Wiedergabe des einzelnen Werkes plötzlich eine ungeahnte Lebendigkeit und Eindringlichkeit erhält. Daß solche Vergrößerungen von packender, oft in der Tat mitreißender Schönheitsgewalt sind, ist

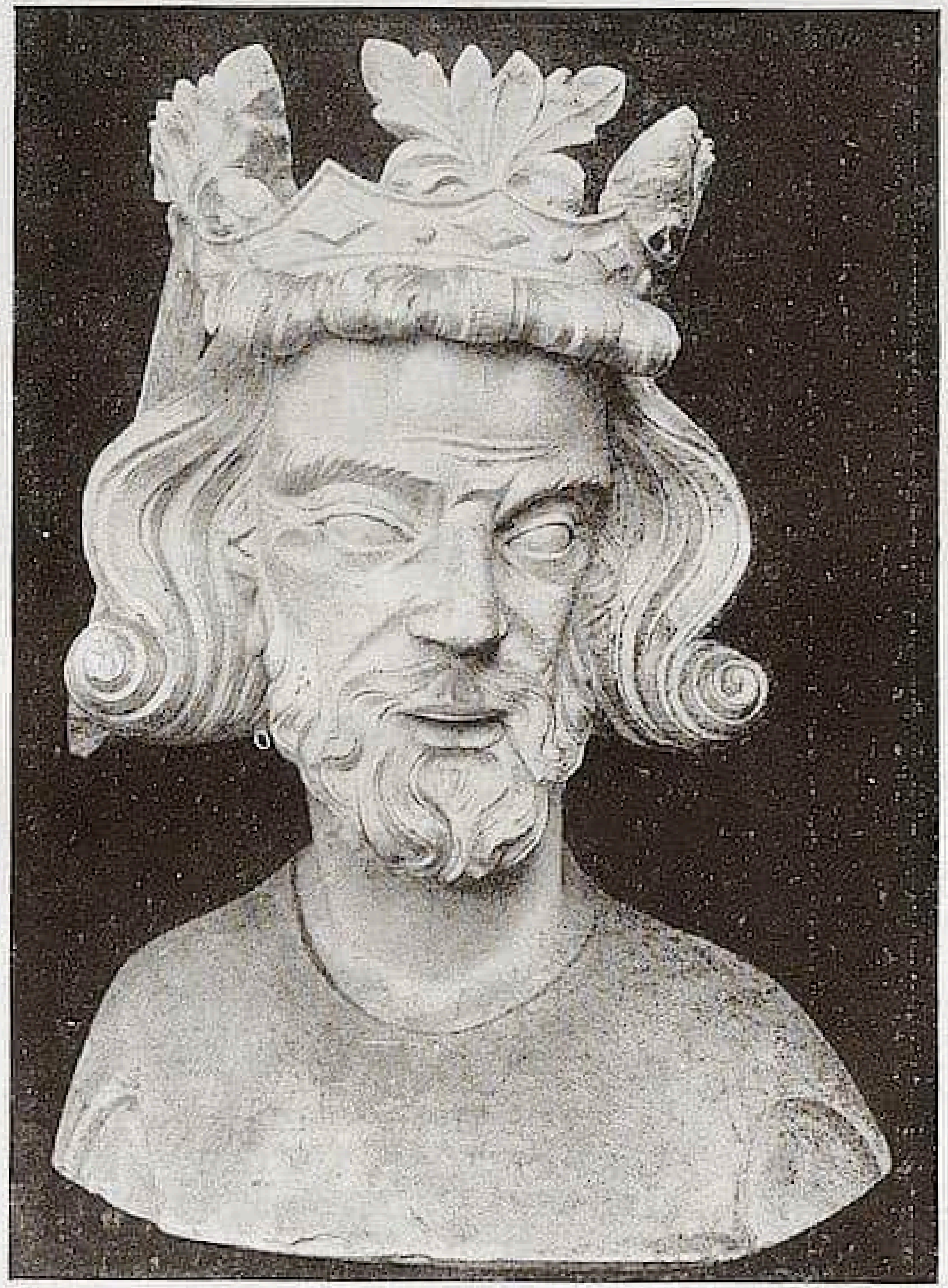
begreiflich. Sie besitzen aber überdies einen bedeutenden pädagogischen Wert. Alles Störende, das beim Originalwerk oft in ungünstigem, schlecht beleuchtetem Standort oder etwa auch in der mangelhaften Erhaltung der polychromen Fassung begründet liegt, fällt weg, der Blick des Betrachters wird auf natürlichem Weg konzentriert, während vor den plastischen Originalen nur zu oft die Ruhe der gesammelten Betrachtung fehlt, abgesehen davon, daß gerade heute bei der Betrachtung plastischer Werke oft eine gewisse Hilflosigkeit in der Wahl des Standortes beobachtet werden kann. Übrigens bietet die Karlsruher Ausstellung auch eine Anzahl erlesener Originale von Holzbildwerken, so daß ständig die Brücke von der Reproduktion zum Originalwerk geschlagen werden kann.

Zeitlich beginnt die Ausstellung mit der Darstellung der Hauptwerke der deutschen Plastik des 13. Jahrhunderts. Bamberg und Naumburg stehen im Mittelpunkt, die Bamberger Plastik meist in Vergrößerungen nach den trefflichen Aufnahmen des Marburger kunstgeschichtlichen Institutes, Naumburg auf Grund der Vergrößerungen des Deutschen Kunstverlages (früher preuß. Meßbildanstalt) und des Verlages Stoedtner. Details bieten überraschende Einblicke in die verschiedenen Spielarten der Individualitäten der Hauptmeister. Die Entwicklung von der dramatischen Wucht der frühen Bamberger Werke zur klassischen Statuarik der Naumburger tritt sinnfällig in Erscheinung.

Der Monumentalplastik des Freiburger Münsters ist eine besondere Abteilung gewidmet, besonders wertvoll, weil die Plastik des Freiburger Münsters bislang mit Ausnahme des Vorhallenzyklus stiefmütterlich behandelt worden ist. Es enthüllen sich angesichts der hervorragend ausgeführten Abgüsse Werke von unerhörter Eindruckskraft und selbständiger formaler Prägung wie die riesenhaften Strebepfeilerapostel (Abb. S. 119), die sitzenden Grafen (Abb. S. 119) oder etwa ein Kopf wie der des Sigismund (Abb. S. 117). Während diese Werke der Wende des 13. Jahrhunderts angehören, führt das in der Rekonstruktion des Freiburger Münsterbaumeisters Kempf aufgestellte heilige Grab in die ersten Jahrzehnte des 14. hinein. Seine plastischen Figuren sind Ecksteine der oberdeutschen Entwicklung, die in der Karlsruher Ausstellung an ihren weiteren Hauptwerken, dem Skulpturenschmuck des Konstanzer heiligen Grabes und den Rottweiler Statuen mit Hilfe von detaillierenden Vergrößerungen veranschaulicht wird. Als wichtige Bindeglieder erscheinen zwei weibliche Heiligenfiguren aus Hochdorf bei Rottweil im Original; sie sind wie eine Reihe weiterer den Beständen des Freiburger Diözesan-Museums entliehen, das auf diese Weise zum erstenmal weiteren Kreisen bekannt wird. An erster Stelle steht unter ihnen das wundervolle Vesperbild aus Radolfzell (um 1340), das den Stil dieser Zeit in absoluter Reinheit vertritt. An einer Reihe von weiteren Pietàdarstellungen wird die Geistes- und die Stilentwicklung bis in die ersten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts klar; über eine in der Polychromie ausgezeichnet erhaltene oberrheinische Pietà um 1380 führt sie zu einer merkwürdigen Verwandten der bekannten mittelrheinischen Pietà im Frankfurter Liebighaus (Abb. S. 119). Eine ebenfalls in der Fassung vortrefflich konservierte kleine Madonnenfigur, die Multscher unmittelbar nahesteht, ein Meisterwerk allerersten Ranges, repräsentiert den Stil um die Mitte des 15. Jahrhunderts. Besonders ausführlich ist sodann die oberrheinische Plastik des ausgehenden 15. Jahrhunderts dargestellt[1], vorab die dem Simon Lainberger zugeschriebene Gruppe, die sich an die Dangolsheimer Madonna anschließt. Als Krönung dieser oberrheinischen Kunst erscheint im Original eine Antoniusbüste, ein Reliquiar, offenkundig von der Hand des Isenheimer Meisters (Abb. S. 118). Dem gleichen Meister steht auch eine Petrusfigur aus dem Freiburger Diözesan-Museum unmittelbar nahe. Die gleichzeitige schwäbische Plastik ist vertreten durch einen Apostelkopf, der dem Blaubeurer Meister wohl mit Recht zugeschrieben wird. Eine Gruppe für sich — unter den Vergrößerungen — ist der Darstellung des Meisters des Breisacher Hochaltares gewidmet. Hier kann füglich gesagt werden, daß erst die Vergrößerungen, vor allem die Details, das ungeheure Werk,

[1] Für die ganze oberrheinische Plastik liegen den Vergrößerungen vor allem treffliche Aufnahmen von W. Kratt, Bad. Denkmälerarchiv, zugrunde.

Blaubeurer Meiſter. Apoſtelkopf.



Freiburger Plaſtik. Kopf Sigismunds.

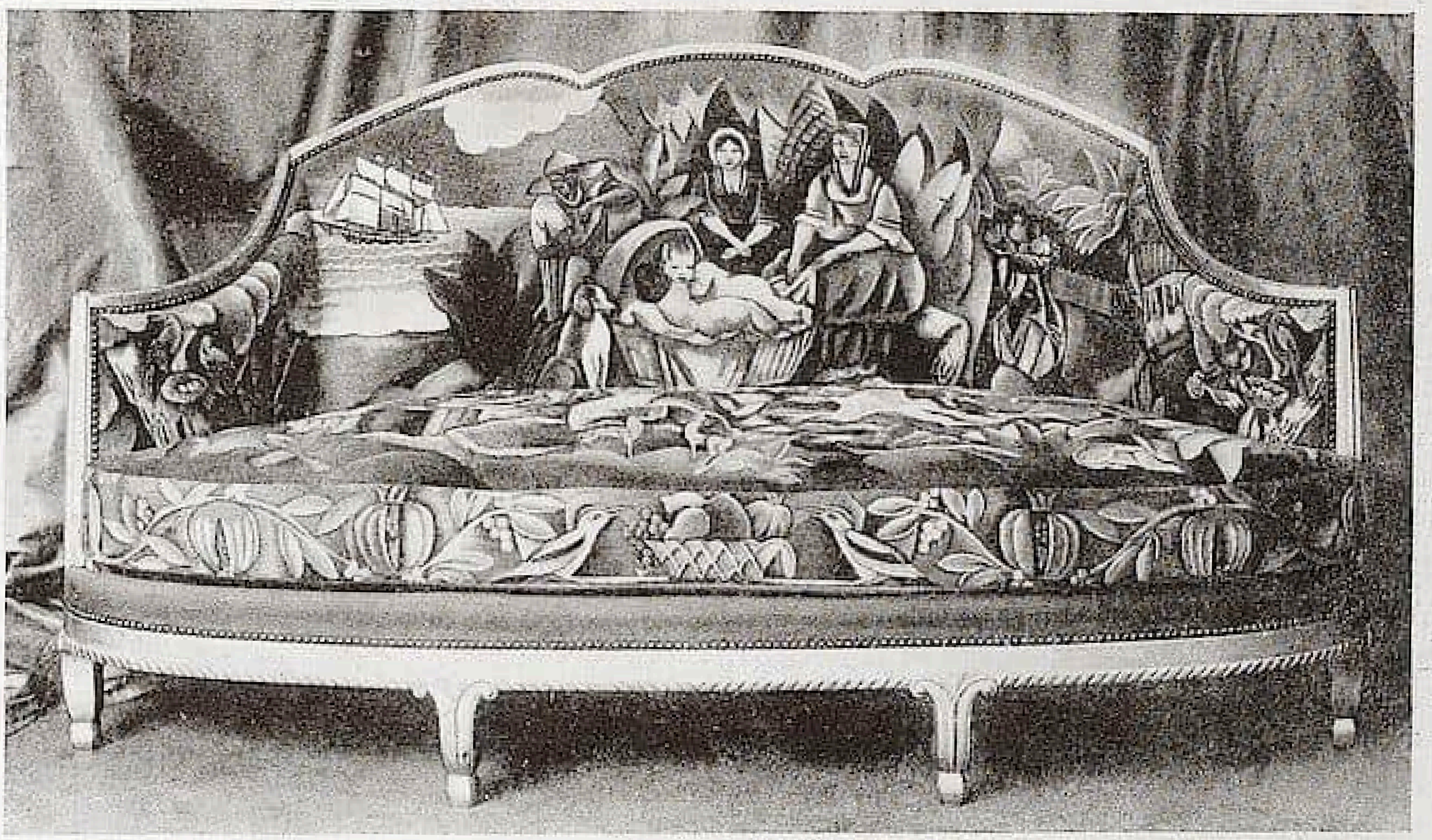
Breiſacher Meiſter vom Niederrotweiler Altar.

Iſenheimer Meiſter. Antonius-Reliquiar.

Freiburger Plaſtik. Sog. Grafenfigur.
Ende des 13. Jahrhunderts.

Pietà. Mittelrheiniſch.
Um 1430.

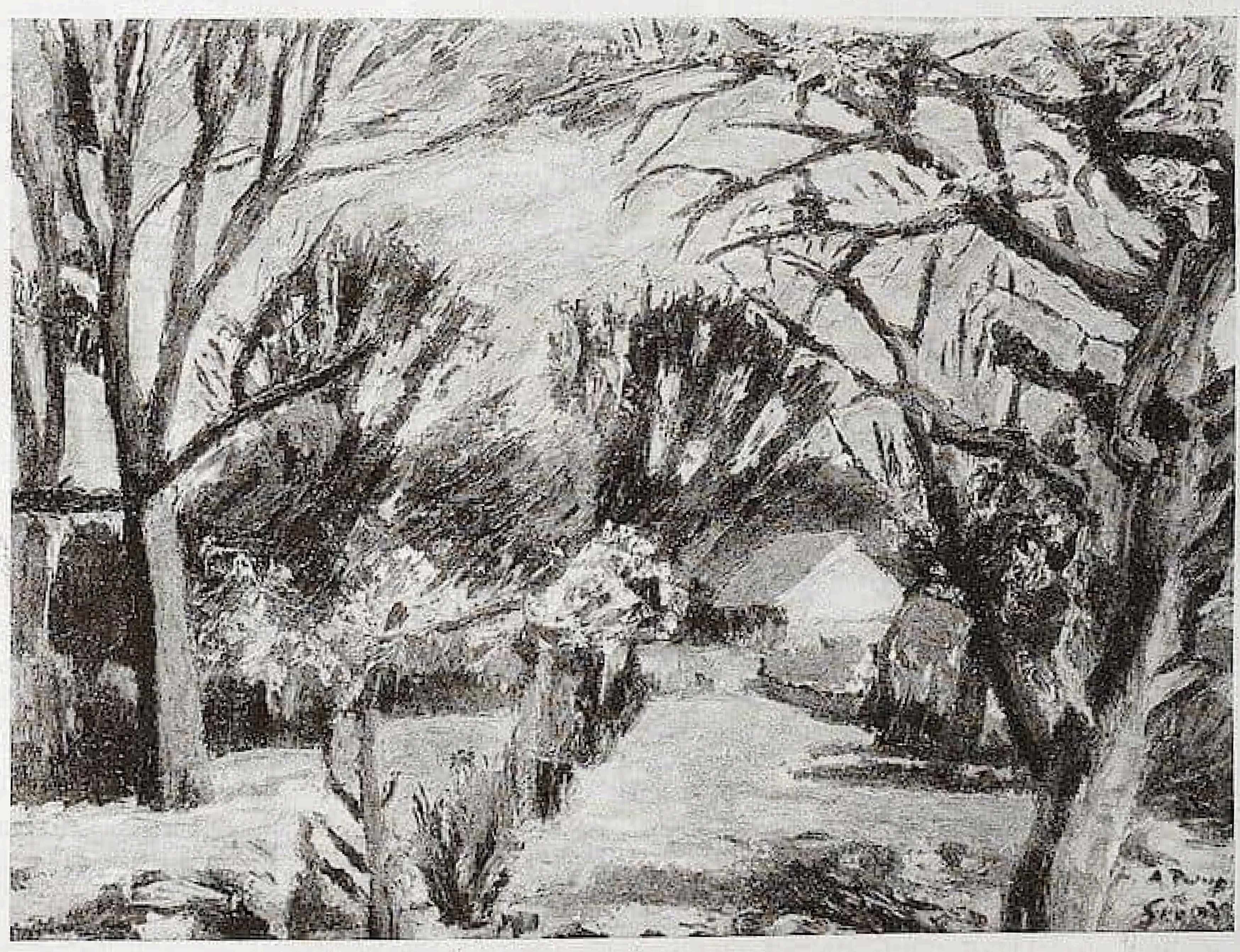
Freiburger Plaſtik.
Strebepfeiler-Apoſtel.
Anfang des 14. Jahrhunderts.



Dufresne.

Paul et Virginie.

Ausführung: Les Arts de France.



Segonzac.

Landſchaft.

Galerie Marſeille.

das in Breisach selbst in ungünstiger Beleuchtung steht, voll und ganz erschließen. In gleicher vorbildlicher und ungemein eindrucksvoller Weise sind die übrigen Werke der Breisacher Werkstatt zur Anschauung gebracht: der Mutter-Anna-Altar im Freiburger Münster, die Heiligenfiguren in Reutte und vor allem der Niederrotweiler Altar (Abb. S. 118).

Rückschauend ergibt sich ein geschlossenes Bild der Entwicklung der deutschen Plastik. Ohne daß Vollständigkeit angestrebt wäre, sind doch die grundsätzlichen stilistischen (und damit geistigen) Wandlungen lückenlos zu überblicken. Einzelwerke, zusammengehörige Werkstattgruppen treten in gebührender Weise hervor; ihr tiefstes Wesen und damit das Wesen der deutschen Plastik des Mittelalters klärt sich jedoch vor allem durch die Möglichkeit, ihre Verflechtung in den Gesamtverlauf der formalen Entwicklung übersehen zu können.

Pariser Chronik

Der kunsthistorische Kongreß 1921 / Der letzte Herbstsalon / Graphiken von Corot bei Garrec / Schwarzweiß-Ausstellung in der Galerie Weill / Vlaminck bei Bernheim Jeune / Isaac Grünewald in der Galerie La Licorne / Ausstellungen in den Cafés des Boulevard Montparnasse

Mit zwei Abbildungen auf einer Tafel *Von ADOLPHE BASLER*

Bevor ich über die jüngsten künstlerischen Ereignisse berichte, möchte ich zunächst noch einige Anmerkungen zu dem kunsthistorischen Kongreß geben, der hier in den letzten Septembertagen des vergangenen Jahres die bedeutendsten Gelehrten, Museumsleiter und Sammler aller Länder zusammenführte. Namen wie André Michel, Koechlin, Venturi, Baldwin Brown, Dr. Ganz, Charles Diel, Lutlowski, Dr. Glück seien genannt, um das wirklich internationale Gepräge dieser Tagung zu kennzeichnen. Unverständlich bleibt nur die vollständige Boykottierung der modernen Kunstkritik. Das Verdienst irgendeines Spezialisten der arabischen Kunst des 12. Jahrhunderts scheint man höher zu messen als die Arbeiten Meier-Graefes, die unverkennbar zur Erkenntnis der modernen französischen Kunstentwicklung Bedeutendes beigetragen haben, dieser Kunst, die gerade augenblicklich in höchstem Maße die gesamte moderne Kulturwelt beschäftigt. Mißt man schon einer Studie über arabische Epigraphie mehr Bedeutung bei als den tiefschürfenden Monographien Meier-Graefes über Cézanne, Courbet oder van Gogh, so ist es unverzeihlich, diese Arbeiten einfach zu übergehen. Unverständlich bleibt auch die Gleichgültigkeit der Pariser Kritik diesem Kongreß gegenüber, der dennoch ein großes Ereignis bedeutete. So hinterließen äußerst interessante Eindrücke Debatten über die Reinigung alter Gemälde. Ein Vortrag in der Sorbonne über den Einfluß der französischen Kunst in Norwegen, mit Lichtbildern nach Werken von Manet, Renoir, Cézanne und van Gogh illustriert, gehalten von Prof. Thieß, dem Direktor des Museums in Christiania, erregte ebenfalls lebhafte Aufmerksamkeit. Auffallend war schließlich noch die rege Teilnahme, die die Vertreter der jungen Zivilisationen, der Skandinavier, Tschechoslowaken, Jugoslawen, Bulgaren und Rumänen bewiesen, die neben den Abgesandten der alten Kulturnationen, unter denen man selbst Chinesen nicht vermißte, dieser Tagung beiwohnten.

Ein anderes wichtiges Ereignis der letzten Saison war die Eröffnung des Herbstsalons, der dieses Mal, alle Richtungen vereinigend, einen besonders glänzenden Eindruck hinterließ. Segonzac, der Holländer Kikert, Gromaire und Alix bewiesen mit ihren Bildern den Willen zu einer neuen kompakten Darstellungsweise, ein Kennzeichen für diese neue Schule, die gleichsam eine Reaktion auf die leichte Malweise der Impressio-

nisten und Nachimpressionisten darstellt. Als Führer dieser Richtung tritt wohl mit Recht Segonzac auf. Seine Jünger Moreau, Dufresne, Gromaire, Alix zeigen alle persönliche Eigenart, im besonderen Kikert, dessen Einfluß auf diese Gruppe mit der des Engländers Bonnington am Anfang des 19. Jahrhunderts verglichen werden kann. Keiner seiner Zeitgenossen ist in so hohem Maße in die Geheimnisse der alten holländischen Meister eingedrungen. Man fühlt sogar ein Bedauern über dieses vollständige Beschränken eines so Wissensstarken auf seinen holländischen Archaismus. Was aber seine Pariser Freunde von ihm in dieser Hinsicht gelernt haben ist für die augenblickliche künstlerische Entwicklung von großer Bedeutung. Von den zwei Richtungen nämlich, die sich heute hier gegenüberstehen, kommen die einen in ihrer gedrungenen Malart in gerader Linie von Rembrandt, die anderen, die alten Fauvisten wie Friesz oder die Schüler des großen Eklektikers Derain sehen ihr Ziel in einem streng klassischen Aufbau, oder aber die Nachkubisten wie André l'Hote, Bissière, meist Handwerker, mehr Aquarellisten als Maler. Darüber hinaus konnte man ein so originelles Werk wie die Komposition Légers sehen, das einige Ähnlichkeit mit den Plakaten Jossots, einem Freunde Gaugins, zeigt, der auch einmal vor Jahren Mode und Tagesgespräch war, zu einer Zeit, als der Kubismus noch etwas Neues und noch nicht derart mitgenommen war. Man vergleiche die kläglichen Resultate der zweiten Vente Kahnweiler, wo die Gemälde der Kubisten vor Derain und Vlaminck ganz in den Hintergrund treten mußten.

Erwähnenswert ist auch die Corot-Ausstellung bei Garrec, die zum erstenmal nach dem Tod des Meisters sein gesamtes graphisches Werk vereinigte. Man sah hier die schönsten und seltensten Probedrucke, auch die berühmten „procédés sur verre", eine Erfindung seines Freundes Dutilleux. Dieses Verfahren, auch kurz Glasklischee bezeichnet, dessen Technik in dem Abdruck einer Zeichnung auf Glas besteht, wurde außerdem auch von Daubigny, Delacroix, Millet und Rousseau angewandt.

Die Schwarzweiß-Ausstellung der Galerie Weill war schon in ihrer Zusammenstellung interessant zu nennen. Im ersten Saal konnte man Zeichnungen von Matisse, Picasso, Valadon, Derain, Coubine und Galanis sehen, im zweiten Segonzac, Dufresne, Kikert, Moreau, Marchand, Gromaire und Lotiron. Arbeiten der sogenannten Phantasten, der Marie Laurencin, von Pascin und Chagall waren in einem dritten Saal vereinigt. In den intimen Räumen dieser Galerie zeigten sich besser als an anderer Stelle die unterschiedlichen Tendenzen der Zeit. Auch hier standen wieder die Postkubisten mit ihrem an die Antike oder Renaissance erinnernden Formenkult der Gruppe um Segonzac gegenüber, die Träger der Tradition eines Rembrandt und Daumier.

Die Bilder Vlamincks bei Bernheim Jeune bestachen wie immer durch ihre Einfachheit und lebensvolle Gefälligkeit. Seine Kunst ist leicht, aber weil er stets seinen Intentionen vollkommenen Ausdruck zu verleihen versteht, wird man reichlich durch das sich darin äußernde Naturell entschädigt.

Schließlich ist noch die Ausstellung von Arbeiten Isaac Grünewalds in der Galerie La Licorne zu nennen. Auf großformatigen, dekorativen Gemälden versteht Grünewald in üppig temperamentvoller Art seine orientalische Phantasie zur Wirkung zu bringen. Als langjähriger Schüler von Matisse ist eine starke Gebundenheit an seinen Lehrer allerdings unleugbar. Im Vergleich mit all diesen Malern aus den Ghettos des Orients, Russen, Südamerikanern, Portugiesen und selbst Japanern, die ihre Leinwände in den Cafés des Montparnasse aufgehängt haben, ist sein Talent bedeutend eigenartiger zu nennen. Der Zahl ihrer Werke nach sind diese Maler imstande, mit den größten Gemäldegalerien zu konkurrieren. Dem Quartier Montparnasse wird dadurch ein pittoreskes Aussehen verliehen und den Kaffeehausbesitzern muß man das Verdienst zusprechen, zur Entwicklung der modernen künstlerischen Kultur beigetragen zu haben. Wer weiß, ob sie nicht einem neuen Cézanne die Gelegenheit bieten, bekannt zu werden.

Der Büchersammler

Unter der Leitung von Professor Dr. G. Minde-Pouet
Leipzig, Deutsche Bücherei

Neue schöne Bücher

Noch immer ist die Zahl der schönen Bücher oder der Bücher, die so tun, als ob sie schön wären, zu groß, als daß der Versuch, sie alle anzeigen zu wollen, je glücken könnte, und dazu müßte sich eine täglich erscheinende Zeitschrift mit unbeschränktem Raum zur Verfügung stellen. Eine solche Vollständigkeit ist ja auch schließlich nicht notwendig, da die Mehrzahl dieser Bücher doch nur „Luxusdrucke“ sind, deren Aufmachung sattsam bekannt ist. Es kann also immer nur an eine Heraushebung einiger guter und — weniger guter Beispiele gedacht werden, und es kommt nicht nur darauf an, anzuerkennen oder abzulehnen — Anerkennungen nimmt der Verleger als eine Selbstverständlichkeit hin, Ablehnungen beantwortet er mit (nun, sagen wir) unfreundlichen Zuschriften —, sondern ein solch kritisches Referat steht im Dienste der weit höheren Aufgabe, die kulturelle Bedeutung der Buchkunst zu fördern; denn das wahre schöne Buch ist kein Luxus. Zum wahren schönen Buch gehört aber auch ein wertvoller Inhalt; das ist so banal, daß man es kaum auszusprechen wagte, wenn nicht immer neue Beispiele bewiesen, wie notwendig es doch ist, es immer wieder zu betonen. Wenn sich aber äußere und innere Schönheit miteinander verbinden und die gesamte Buchgestaltung, aus dem Buchinhalt heraus sich entwickelnd, ein echtes Kunstprodukt schafft, dann werden auch diejenigen, die noch immer das schöne Buch als einen frevelhaften Luxus, als eine Vergeudung von Material und Mitteln ansehen, doch einmal empfinden, daß ein wertvoller Text erst dann ganz ausgenossen werden kann, wenn er in der ihm konformen buchtechnischen Gestalt dargeboten wird.

Der Pantheon-Verlag in Berlin hat drei Romane des 18. Jahrhunderts neu gedruckt und im Stile der Zeit ausgestattet: Johann Bunkels Leben, Bemerkungen und Meinungen in Unger-Fraktur der Offizin der Mandruck-Gesellschaft in München, mit 16 Kupfern von Chodowiecki, von Franz Hanfstaengl in München hergestellt (in verschiedenen Ausgaben auf Zanders-Bütten oder holzfreiem Papier in Ganzleder oder Halbleder), J. J. Rousseau, Die neue Heloise in Schul-Fraktur der Reichsdruckerei mit 24 Kupfern von Chodowiecki und Gravelot (in einer Vorzugsausgabe, in der die Kupfer in der Reichsdruckerei von der Platte abgezogen wurden, und in einer Normalausgabe, in der die Kupfer als Lichtdrucke mit Plattenrand von Obernetter in München reproduziert wurden, in drei roten Ganzlederbänden mit Deckenzeichnung von Walter Tiemann oder in zwei Ganz- oder Halbleder- oder Halbpergament- oder Ganzleinen- oder Pappbänden, auf Hadern- oder holzfreiem Papier, 1200 M. — 60 M.) und Voltaire, Die Jungfrau in Antiqua der Reichsdruckerei mit 21 Kupfern von Moreau le Jeune (auch wie Rousseaus Heloise in den mannigfachsten Ausgaben). Die Herausgabe aller drei Werke besorgte Curt Moreck, die der „Jungfrau“ zusammen mit Magda Janssen. Bunkels Leben ist sehr hübsch im Gewand der Bücher des 18. Jahrhunderts neu erstanden, besonders der Halblederband mit dem Buntpapier, dem roten Schildchen auf dem goldverzierten Rücken und dem Goldschnitt ist geschmackvoll, und die Kupferstiche, sogar nach den Probedrucken in der Münchener Graphischen Sammlung vorzüglich in Lichtkupferätzung wiedergegeben, erhöhen den bestechenden Eindruck dieser Neuausgabe. Verdiente aber dieser Roman, den nur der Verleger der ersten deutschen Ausgabe, Nicolai, eines Vergleiches mit Shakespeare und Richardson für würdig pries, den aber Wieland mit besserem

objektiven Urteil das langweiligste Buch nannte, das seit Jahrhunderten in Europa erschienen ist, und von dem sich auch Frau Rat enttäuscht abwandte, den Neudruck? Wird er selbst in dieser Zusammenstreichung der vier Bände auf 169 Seiten noch Leser finden? Moreck zeigt sich übrigens in seinem Nachwort nicht gut unterrichtet. Er sagt nichts von der Fehde, die Wielands Urteil hervorrief, spricht von einer angeblichen Übersetzung aus dem Englischen, während doch das Werk tatsächlich in London 1766 erschien, nennt als Verfasser Armory statt Thomas Amory und als ersten deutschen Übersetzer Reinhard von Schieren statt Reimarus von Spieren! Sieht man also in dieses hübsche Buch hinein, dann schwindet der schöne Wahn, und wir haben ein Beispiel dafür vor uns, daß eine schöne äußere Buchgestaltung an einen wertlosen Buchinhalt verschwendet wurde. In den Neudrucken der „Heloise" und der „Jungfrau" dagegen gilt die schöne Buchausstattung erfreulicherweise höchst wertvollen Texten und zeigt das Bestreben, Ausdruck des Stilgefühls der Zeit zu sein, vor allem in den prächtigen Ganzlederbänden und der Beifügung der Stiche, die übrigens zu lehrreichem Vergleich der Illustrierung des Deutschen und des Franzosen anregen. Mit Moreck bin ich aber auch hier nicht einverstanden. Mit der „Heloise" kann man nicht verfahren wie mit „Bunkels Leben"; das Unternehmen, die „ermüdenden Längen des Werkes" zu kürzen und „den eigentlichen Roman aus dem Ganzen herauszukristallisieren", ist ein Verstoß gegen den Geist des Werkes, dem er außerdem in seinen paar Sätzen des Nachworts nicht gerecht wird. Der Neudruck ist „unter teilweiser (!) Benutzung" — Otto Gildemeister nennt diese Verwendung des Adverbs teilweise als Adjektiv einen Abgrund sprachlicher Roheit — der deutschen Ausgabe von 1761 (nicht 1764, wie im Nachwort steht) erfolgt, also der Übersetzung von J. G. Gellius. Moreck meint, daß hinter ihr die späteren Übersetzungen bei weitem zurückstehen, daß sie vollkommen die Atmosphäre gibt, in der die Gestalten des Romans leben. Weiß er nicht, daß Kästner und Mendelssohn, die doch auch ein Urteil besaßen, über diese Übersetzung ein geradezu vernichtendes Urteil gefällt haben? Das Nachwort zur „Jungfrau" ist ergiebiger. Es bringt eine Geschichte des Werkes Voltaires, zählt die deutschen Übersetzungen auf, denen eine neu aufgefundene angefügt wird, und sagt, daß diese vollständige deutsche Bearbeitung in Prosa sich auf eine Manuskript gebliebene Übertragung aus der Mitte des 19. Jahrhunderts stützt, die Moreck und Magda Janssen ergänzt haben. Wo dieses Manuskript sich fand, was doch höchst wichtig ist, wird nicht verraten, und nach dem Verfasser zu forschen, was doch auch höchst wichtig sein muß, schien der Schwierigkeiten und der Aussichtslosigkeit (?!) eines solchen Versuchs gegenüber nicht wichtig genug! Das ist allerdings bequem! Wenn schöne Bücher nicht bloß zum Sammeln, sondern auch zum Lesen da sind, dann gehört zum schönen Buche, daß auch das, was die Herausgeber sagen, gediegen ist, weil solch ein Buch ja auch einmal in die Hände von Lesern geraten kann, die Vor- oder Nachreden sich ansehen und zwar kritisch sich ansehen.

Durch Beifügung alter Illustrationen hat auch der Verlag O. C. Recht in München seinen Neudrucken den Reiz verleihen wollen. Er legt uns Goethes Leiden des jungen Werther in einem in Antiqua gedruckten Oktavbande mit zehn Lichtdrucken der Steinradierungen des Tony Johannot nach dem in der Münchener Graphischen Sammlung befindlichen Exemplar der französischen Originalausgabe vor und Goethes Hermann und Dorothea in einem in Tiemann-Fraktur gedruckten Quartbande mit zehn Lichtdrucken der Radierungen von Josef Führich in der Braunschweiger Ausgabe von 1827. Für beide Bücher besorgten Dr. C. Wolf & Sohn in München den Druck und Obernetter in München die Herstellung der Lichtdrucke. Es erschienen verschiedene Ausgaben von Japan und Handlederband bis zum holzfreien Papier und Halbleinenbande. Diese Wiedererweckung der alten Illustrationen in den ganz vorzüglichen Lichtdrucken ist ein guter Gedanke gewesen, und da die ganze buchtechnische Gestaltung geschmackvoll und solide ist, kann man an diesen Neudrucken seine Freude haben.

Starkes Interesse wird noch ein anderer Neudruck eines Werkes Goethes erregen: Der Reineke Fuchs mit Illustrationen nach den 57 Radierungen von Allart van Everdingen mit Einleitung des Leipziger Stadtbibliothekars Dr. Johannes Hofmann im Verlage J. J. Weber in Leipzig (in Leinen gbd. 33 M., in Pergament 110 M.). Wenn es noch einer besonderen Begründung überhaupt bedurfte, um die höchst reizvolle Vereinigung der Dichtung Goethes mit diesen Bildern, die Goethes Lieblingsbilder zur Fuchsfabel waren, zu rechtfertigen, so gibt sie Hofmann, der vor kurzem erst kenntnisreich über das Verhältnis Allarts van Everdingen zu Goethe geschrieben hat, in seiner ausgezeichneten Einleitung. Wenn doch alle Einleitungen oder Nachreden zu schönen Büchern so gründlich wären! Hofmann gibt die Geschichte des Tierepos von Reineke Fuchs in einem Überblick über die Tierdichtung überhaupt bis zu Gottscheds hochdeutscher Prosaübersetzung, die Goethe vor allem durch die Illustrationen Allarts van Everdingen anzog, würdigt das graphische

Werk dieses Zeitgenossen des Jacob van Ruisdael, schildert, wie die Reineke-Fuchs-Darstellungen des Künstlers von Goethe geschätzt und sogar eine Art bildlicher Quelle für Goethes Neuschöpfung wurden, und schließt mit der eigentlichen Entstehungsgeschichte der Dichtung und ihrer Betrachtung nach Form und Inhalt. Die Radierungen, die den Landschaftsmaler nie verleugnen, sind in Autotypien wiedergegeben, und zwar die ersten 56, sehr interessant, nach den Originalen aus Goethes Besitz im Goethehause in Weimar und nur die letzte nach dem wenig guten Abdruck in Gottscheds Übersetzung. Wäre ein etwas größerer Schriftgrad der Bernhard-Fraktur gewählt worden, hätte der Satzspiegel unschwer auf die Breite der Illustrationen gebracht werden können; sonst ist die Buchausstattung einwandfrei. Georg Minde-Pouet.

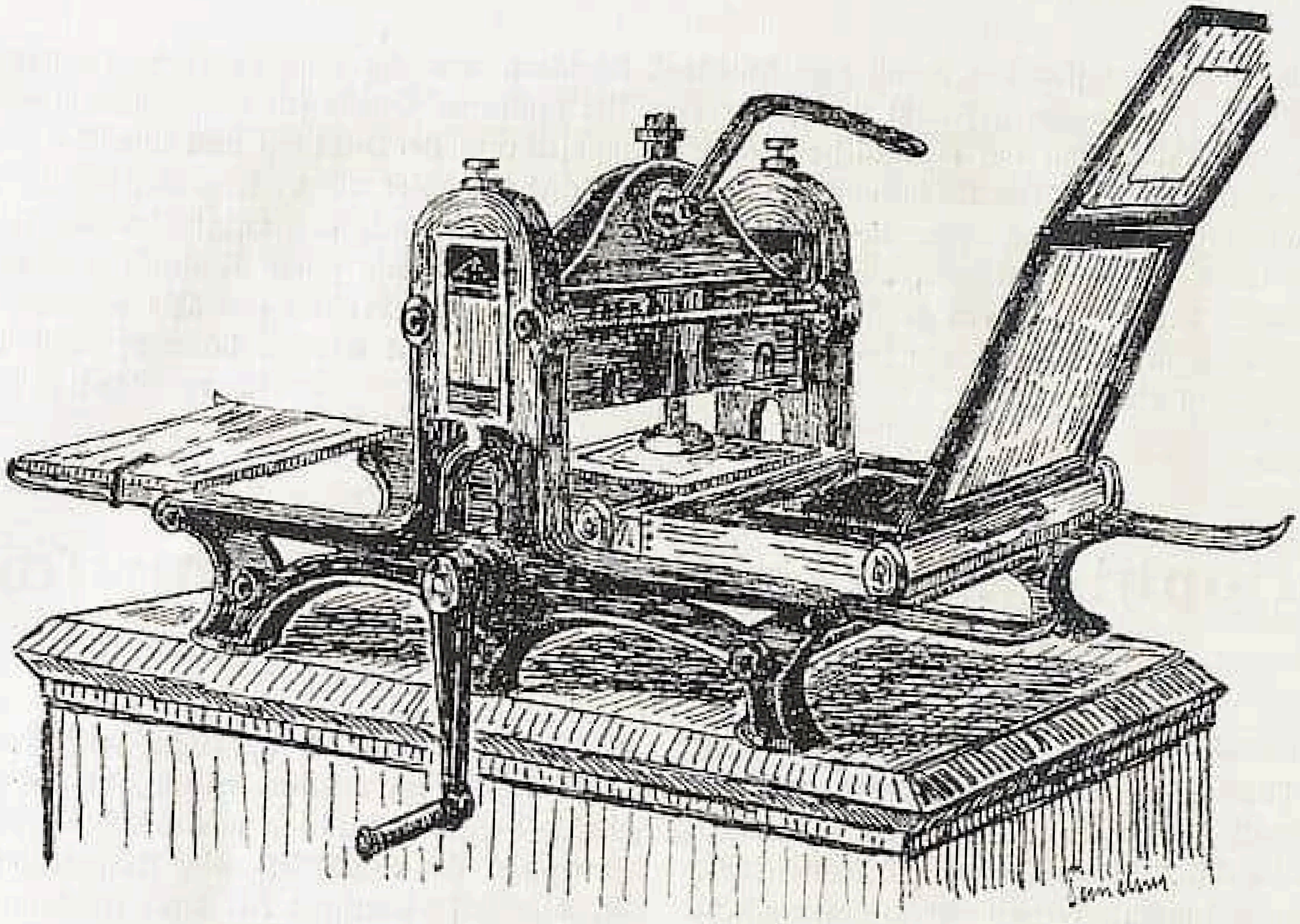
Bibliophile Drucke aus einem ostsibirischen Kriegsgefangenenlager[1]

In einem armseligen ostsibirischen Fischerdorfe bei Chabarowsk, dort wo der Amur nach Verlassen des sibirisch-chinesischen Grenzgebietes seinen Lauf nach Nordnordosten nimmt, um schließlich unterhalb der Festung Nikolajewsk in die Wasserscheide zwischen Sibirien und der Insel Sachalin zu münden, sind diese Drucke entstanden, die nicht wegen der Schönheit oder Kostbarkeit ihrer Ausstattung, sondern wegen der ungewöhnlichen und äußerst schwierigen Art ihrer Herstellung als bibliophile Raritäten anzusehen sind.

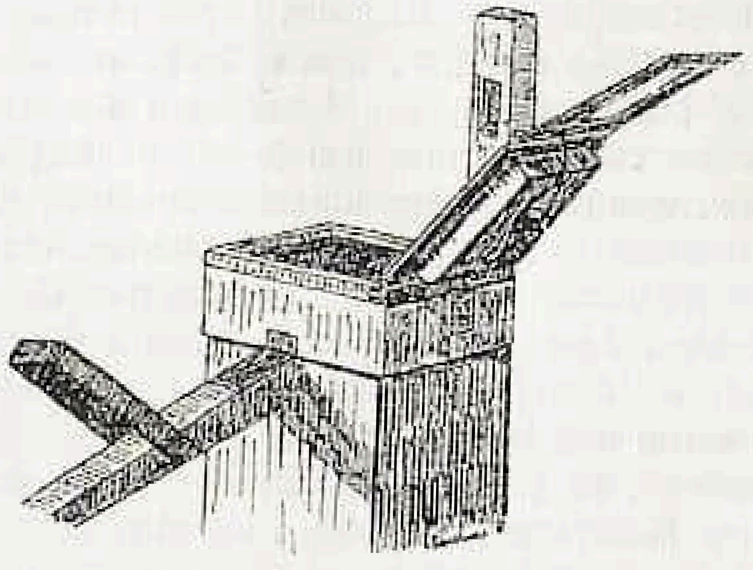
Fast 2000 Kriegsgefangene der ehemaligen österreichisch-ungarischen Armee, zum größten Teil Offiziere, beherbergte das Dorf Krasnaja-Rietschka („Rotes Flüßchen"). Wer das Leben in Kriegsgefangenenlagern kennt, wer selbst Kriegsgefangener war, kann ermessen, was es heißt, monate-, ja jahrelang auf engstem Raume in einer so großen Menschenmasse zu leben, mit der entsetzlichen Aussicht, nie mehr allein sein zu können, immer voll glühender, ach so oft gedämpfter Sehnsucht nach Befreiung aus dieser Masse, nach einem, wenn auch ganz kurzen Augenblick des Alleinseins. Wenn der giftige Brodem, bereitet aus Brutalität, Gemeinheit und Unbildung, einen fast zu ersticken droht! Und wenn man dann auf der Suche nach Menschen plötzlich vor einem steht, der irgendeine verborgene Schönheit des Charakters oder Intellekts vor einem entfaltet! Oder man entdeckt einen stillen, unbekannten Winkel; er ist abscheulich kalt und dunkel, aber wir bringen unser Lieben und Leiden mit: da wird er warm und licht. Ein paar finden sich dann wohl zu irgendeiner gemeinschaftlichen Tätigkeit zusammen; sie sind nicht Brüder, vielleicht nicht einmal Freunde, aber man hat doch wenigstens nur eine Auslese aus den vielen vor sich, da man nun einmal nicht allein sein kann.

Sollte es in Krasnaja-Rietschka anders gewesen sein, als Plan und Bau einer Druckerei, zu denen ein einziger, vielleicht ohne Gedanken an die Realisierbarkeit, in einem flüchtigen Augenblicke die Anregung gegeben hatte, feste Gestalt annahmen? Wie dem auch sei, die Druckerei entstand. Unter wie schwierigen Umständen, mit wie primitiven Mitteln es ihr gelang, nicht nur für des Geistes Notdurft im Lager durch Herstellung von „Akzidenzdrucken" zu sorgen, sondern auch in buchähnlichen Erzeugnissen jene eigenartige, von so widerstreitenden Gefühlen getragene Gefangenenstimmung in Worte zu fassen und dadurch in eine vergeistigte Sphäre zu heben, das werden wir im folgenden sehen. Da löst sich denn jener lähmende Druck, den der ewige Zwang des sich Anpassens an wesensfremde Naturen mit sich bringt, in ein befreiendes Gefühl auf, das wie eine große Freude über einen kommt. Es ist jene Freude, die sich nicht laut äußert, sondern in der ein gewisser trauriger Unterton immer mitklingt. Eine zarte, fast mimosenhafte Stimmung kommt in diesen Aufsätzen zum Ausdruck, durch die auch das Banale verklärt erscheint. Der Geist stellt sich auf die Betrachtung des Zeitlosen ein, des Ewig-Unveränderlichen im rasch dahingleitenden Fluß des Zeitlichen und Vergänglichen. Diese Einstellung auf ein höheres Dasein irgendwelcher Art, diese „Überwindung der Zeit" verleiht allen diesen Ausführungen etwas Bedeutsames, Originales möchte ich beinahe sagen, wenngleich sie niemals den Anspruch erheben, als literarisch bedeutsame Produkte angesehen zu werden. Der frische Tätigkeitsdrang, durch das Gefangenen-

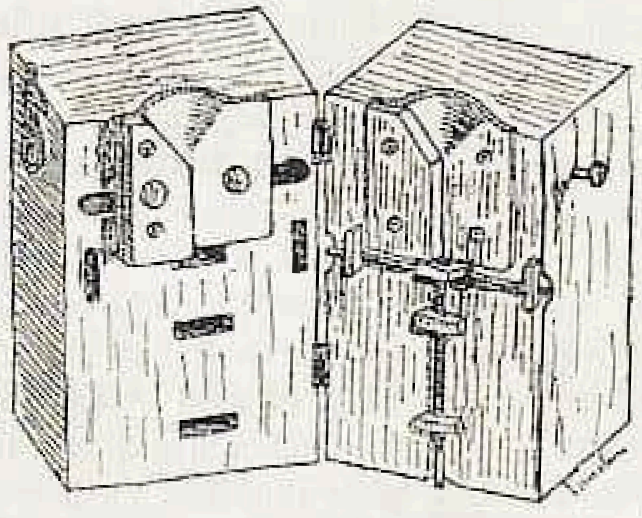
[1] Die folgenden Ausführungen basieren, soweit sie reines Tatsachenmaterial enthalten, auf Mitteilungen von Herrn Ernst Waizner in Wien, ehemaligem Kriegsgefangenen in Krasnaja-Rietschka, dem ich auch an dieser Stelle meinen Dank für sein liebenswürdiges Entgegenkommen sagen möchte.



Die große Presse.



Die kleine Presse.



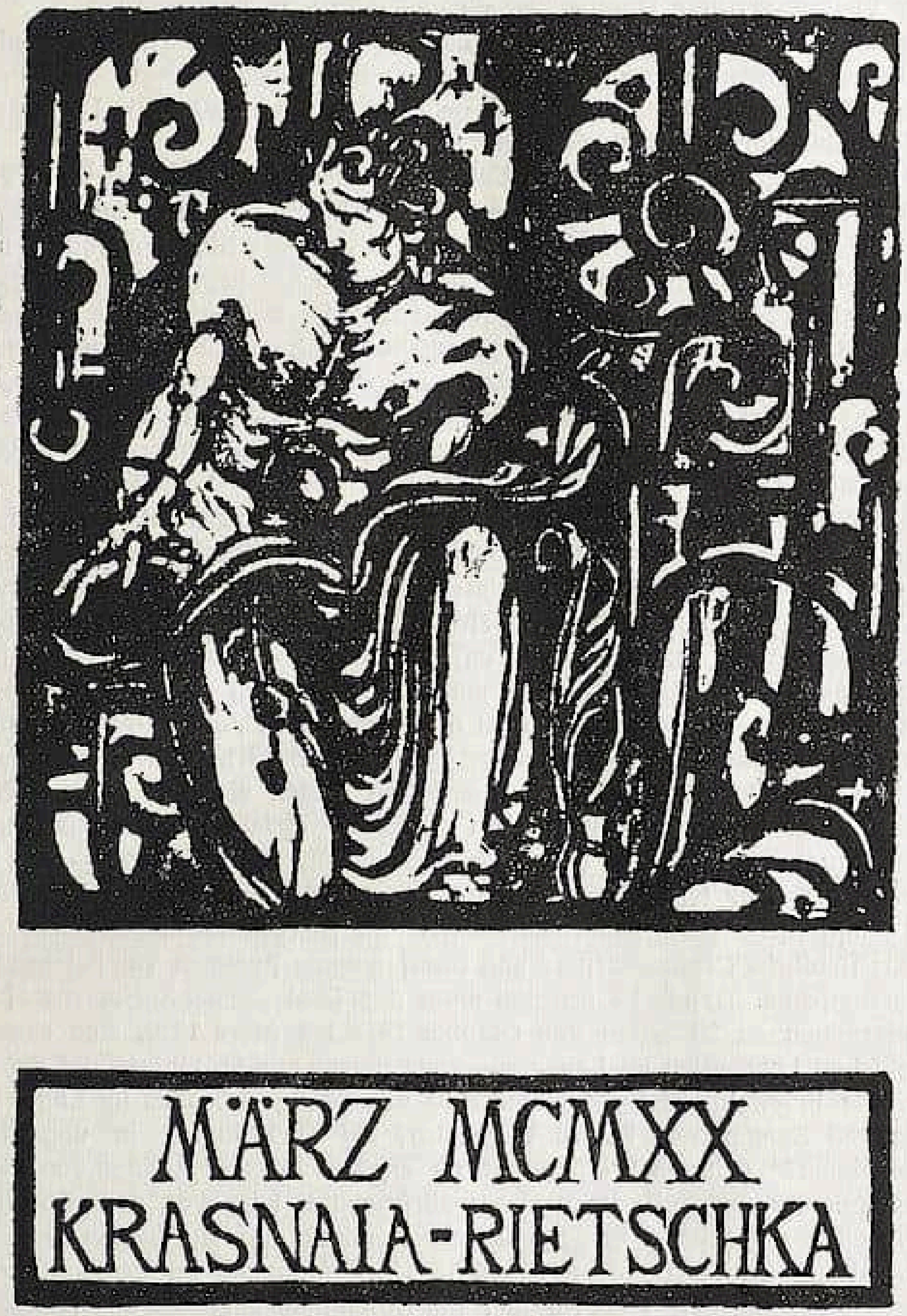
Letterngießmaschine.

Pressen und Gießmaschine der Druckerei Krasnaja-Rietschka.

leben ohnehin schon gelähmt, findet hier kein Feld, auf dem er sich tummeln kann. Das fand er in der Druckertätigkeit, da es galt, der fast unüberwindlichen Schwierigkeiten, die dem Bau einer Presse und einer Gießmaschine und der Beschaffung aller dazu notwendigen Instrumente und sonstigen Hilfsmittel im Wege standen, Herr zu werden. Wir dürfen außerdem nicht vergessen, daß die Druckerei in der Hauptsache von Dilettanten errichtet und geführt wurde. Um so bewunderns-werter ist das, was sie erreicht haben!

Wie groß die Schwierigkeiten im einzelnen waren, erhellt schon daraus, daß Papier, Maurer-farben, Glyzerin und Leim zum Walzenguß, Firnis zum Anreiben der (aus Petroleumruß) selbst-erzeugten Druckerschwärze nur mit größter Mühe aus Chabarowsk, der Hauptstadt des Amur-Generalgouvernements, beschafft werden mußten. (Für den Umschlag zum dritten Drucke ist Papier verwendet worden, wie es die koreanische Landbevölkerung an Stelle von Fensterglas gebraucht!)

Es bestanden zwei Pressen (siehe Abb. S. 126), eine kleine, ganz aus Holz hergestellte, mit sehr ungenauem Register, die nur einen schwachen Druck abgab. Sie erreichte bei einfachen Holzschnitten eine Höchstleistung von 150, bei Satz von 70 Abzügen in der Stunde. Als große Presse, auf der auch unsere bibliophilen Drucke hergestellt wurden, diente eine aus dem Besitz des russischen Lagerkommandos stammende lithographische Handpresse von Hugo Koch in Leipzig, die durch Ver-schmelzung mit einer Kopierpresse und Anbringung von Rahmen zum Hochdruck verwendbar ge-macht worden war. Ihre Leistungsfähigkeit war doppelt so groß wie die der kleinen Presse. Es



Titelholzschnitt zum dritten Druck der
Kriegsgefangenendruckerei Krasnaja-Rietschka.
(Im Besitz der Deutschen Bücherei.)

ließen sich in der Stunde 300 (also + 150) einfache Holzschnitte und 150 (+ 80) Drucke auf ihr abziehen. Auch Vielfarbendrucke konnten auf dieser Presse hergestellt werden.

Sehr schwierig und kompliziert gestaltete sich der Letternguß, der durch die ebenfalls von den Gefangenen selbst konstruierte Letterngießmaschine (siehe Abb. S. 126) erfolgte. Wegen des Schriftmaterials mußte jede Seite einzeln gesetzt und gedruckt werden. Wie die Lettern wurden auch Winkelhaken, Setzkasten und Handwalze im Lager selbst hergestellt.

Die Druckerei übte etwa acht Monate ihre Tätigkeit aus, von Juli 1919 bis April 1920, wo das Lager, das zuletzt unter amerikanischem und japanischem Schutz gestanden hatte, aufgelöst wurde. Im ganzen sind in dieser Zeit 95 Drucke erschienen, davon 90 „Akzidenzdrucke" und 5 Bücher oder vielmehr Broschüren. Von diesen fünf bibliophilen Drucken besitzen die Deutsche Bücherei in Leipzig und die Typographische Bibliothek in Amsterdam die drei ersten. Der abgebildete Titelholzschnitt zum dritten Druck ist dem auf der Deutschen Bücherei befindlichen Originalholzschnitt entnommen. Er zeigt, wie stark das Wollen dieser kleinen Druckergemeinschaft war, die in kurzer Zeit gleichsam aus dem Nichts eine Druckerei geschaffen hat, deren Erzeugnisse als recht eigenartige Kulturdokumente aus sehr bewegter Zeit, also als bibliophil im strengen Sinne, anzusehen wir durchaus berechtigt sind.

Noch ein paar Worte über Zeit des Erscheinens und Inhalt der Drucke! Druck I, ausdrücklich als Erstdruck oder nach dem seinen Inhalt bildenden Aufsatz als „Überwindung der Zeit" bezeichnet, erschien in 45, davon 35 numerierten Exemplaren am 15. Juli 1919. Druck II unter dem Titel „Ende August", mit dreifarbigem Umschlagholzschnitt, erschien Ende August 1919 in 150, davon zehn numerierten Exemplaren. Er enthält zwei Aufsätze von Kriegsgefangenen, außerdem drei Sonette von Shakespeare und „Von der Unterredung mit einem Phantom über die Herkunft des Alphabets" von Anatole France; die beiden letzten in deutscher Übersetzung. Druck III trägt den Titel „März 1920", nach dem Datum seines Erscheinens (siehe Abb. S. 127). Von ihm wurden 150 Exemplare, davon 20 numerierte, abgezogen. Seinen Inhalt bilden die Aufsätze „Der Urentwurf des Laokoon" und „Polonia irredenta in der neuen Literatur", außerdem zwei aus dem Ungarischen ins Deutsche übertragene Skizzen, von denen ich vor allem die erste, „Sleeping-car" betitelte, hervorheben möchte, weil hier jene eingangs geschilderte Seelenstimmung des Kriegsgefangenen in sehr feiner und künstlerischer Form zum Ausdruck gelangt. Diese drei Broschüren wurden in deutscher Sprache gedruckt; sämtliche Originalaufsätze und Übersetzungen stammen von Kriegsgefangenen des Lagers Krasnaja-Rietschka. Druck IV erschien unter dem Titel „Select Specimens of Literature" in monatlichen Lieferungen zu 20 Seiten von Oktober 1919 bis März 1920, eine englische Chrestomathie, die englischen Lehrkursen im Lager zugrunde gelegt wurde. Interessant ist die Einleitung, in der der Verfasser in englischer Sprache ein Bild des geistigen Lebens im Lager entwirft. Die Auflage umfaßte 80 Exemplare. Druck V endlich, ein Gedichtband in ungarischer Sprache „Miért bümtetsz engem?" (Warum straffst du mich?) erschien in einer Auflage von 100 Exemplaren, davon zehn numerierten, im April 1920, also wahrscheinlich kurz vor dem Abtransport. Diese Gedichtsammlung eines ungarischen Kriegsgefangenen enthält auch die beiden Skizzen „Sleeping-car" und „Mein Mädel war hier", deren deutsche Übersetzung wir in Druck III kennen lernten.

Aus der Skizze „Sleeping-car" setze ich hier die Schlußsätze her, die das seelische Leiden des Gefangenen so ergreifend schildern: „Wir werden von niemand mehr gesehen und wir denken an nichts mehr. Wozu auch? Hier ist eine Umzäunung, und was war, ist völlig vorbei. Ist verloren und verschwunden . . ."

Julius Rodenberg.

Rundschau des Büchersammlers

Den bedeutsamen Aufschwung, den die deutsche Buchkunst im letzten Vierteljahrhundert genommen hat, verdankt diese nicht zuletzt dem harmonischen Zusammenarbeiten von Verleger, Drucker und Buchkünstler. In dieser heute immer enger geknüpften Verbindung der drei an der künstlerischen Gestaltung des Buches in erster Linie Interessierten, wobei dem Verleger als dem spiritus rector die schöne Aufgabe des Anregers und erfahrenen Beraters zufällt, liegt auch die Gewähr einer verheißungsvollen Zukunft für unsere Buchkunst. Die Buchkünstler haben erkannt, daß sie nur durch Beherrschung der gesamten Buchtechnik jenes künstlerisch und technisch geschlossene Bild des Buchganzen schaffen können, das die Mehrzahl unserer kostbaren Drucke heute gewährt. Von diesem Gesichtspunkte aus ist auch der im Januar erfolgte Zusammenschluß des Deutschen Buchgewerbevereins in Leipzig mit dem Bunde Deutscher Gebrauchsgraphiker in Berlin zu einer ideellen Arbeitsgemeinschaft, die sich vor allen auf die „Förderung der Wertarbeit auf sämtlichen Gebieten des Druck- und Buchgewerbes" erstrecken soll, zu begrüßen. Das Organ des Deutschen Buchgewerbevereins, das „Archiv für Buchgewerbe und Graphik", wird infolgedessen seinen Titel in „Archiv für Buchgewerbe und Gebrauchsgraphik" umändern. Am 14. und 15. Januar fand die erste Tagung des Bundes Deutscher Gebrauchsgraphiker unter dem Vorsitz von Prof. Hugo Steiner-Prag in Leipzig statt. Am Sonntag, den 15., folgten die Teilnehmer einer Einladung der Deutschen Bücherei. Herr Prof. Minde-Pouet sprach über Aufgaben und Ziele der Anstalt. Anschließend fand eine Führung durch die Räume und die Besichtigung einer kleinen Ausstellung von kostbaren Drucken statt. Im Gegensatz zu dieser in liebenswürdiger Form zu kurzem Verweilen gebotenen Schau darf die vom 30. Januar bis 28. Februar dauernde Ausstellung der Bucherzeugnisse der Gurlitt-Presse in der Deutschen Bücherei das rege Interesse aller kunstliebenden Kreise beanspruchen (einen ausführlichen Bericht wird das nächste Heft des „Cicerone" bringen).

Die Sächsische Landesbibliothek in Dresden wird ihre kostbare Sammlung von Einbänden des sächsischen Hofbuchbindermeisters Jacob Krauße († 1585) zu dauernder Besichtigung in einem besonderen Raume unterbringen. Dem Oberbibliothekar an der genannten Anstalt, Dr. Arthur Richter, der sich bekanntlich um die Krauße-Forschung besonders verdient gemacht hat, ist es mit Hilfe alter Katalogaufzeichnungen gelungen, in den Beständen der Landesbibliothek über 200 Krauße-Einbände festzustellen.

Das sich zum Schmerze aller Kunstfreunde seiner Kunstschätze entäußernde Wien (über den „Verkauf der Albertina" vgl. Cicerone 1922, H. 1, S. 47/48) hat ein neuer schwerer Verlust getroffen. Die berühmte, von Giovanni Francesco de Rossi begründete, im Jesuitenkollegium in Lainz (Vorstadt von Wien) untergebrachte Bibliothek, in Sammler- und Gelehrtenkreisen unter dem Namen „Rossiana" bekannt, soll nach Italien überführt werden. Die Bibliothek kam nach dem Tode der Witwe de Rossis 1855 in den Besitz der Gesellschaft Jesu in Rom, wurde 1870 vom italienischen Staat annektiert, gelangte 1877 auf Erbschaftswege nach Wien, von wo sie jetzt, nachdem sie 45 Jahre dem Wiener Jesuitenkolleg zur höchsten Zierde gereicht hat, in das Land ihres Begründers zurückkehrt. Sie enthält u. a. 2300 Inkunabeln und 1323 Handschriften, darunter zahlreiche, mit prächtigen Miniaturen geschmückte, die Prof. Tietze beschrieben hat. Ein anderes Wiener Ereignis ist ohne Sensation vorübergegangen: die mit Spannung erwartete, am 21. Januar, dem 50. Todestag Grillparzers, in den Räumen der Städtischen Sammlungen erfolgte Eröffnung der Geheimpapiere des Grillparzerschen Nachlasses, die außer einer Reihe von Tagebuchblättern aus den Jahren 1826 bis 1834, die des Dichters Beziehungen zu Katharina Fröhlich beleuchten, nichts Wesentliches zutage förderte.

Bedeutungsvoller sind jedenfalls die Inschriftenfunde, die ein griechischer Gelehrter bei Ausgrabungsarbeiten im alten griechischen Theben, der Stadt des Kadmos, gemacht hat. Es handelt sich um Vaseninschriften aus der Zeit von etwa 1300 v. Chr., deren Entzifferung noch nicht gelungen ist, und die von den in Knossos auf Kreta gefundenen Inschriften stark abweichen. Bekanntlich erzählt die griechische Legende, daß Kadmos das Alphabet in Griechenland eingeführt habe. Den Büchersammler wird die Nachricht weniger interessieren als den Philologen, der schon die Ohren gespitzt hat.

Unter der Bezeichnung „Die Zeitung im Dienste der Kultur" veranstaltete der Bildungsverband der Deutschen Buchdrucker, der überhaupt eine sehr ersprießliche Tätigkeit entfaltet, in der zweiten Hälfte des Januar eine Zeitungsausstellung in der Bayerischen Landesgewerbeanstalt in Nürnberg. Die Ausstellung sollte vor allem den Einfluß, den die Presse auf die Öffentlichkeit ausübt, zeigen. Die Zeitung, die ja heute leider weiten Kreisen der Bevölkerung als einzige geistige Nahrung dient, enthält doch trotz aller legendären Verzerrung manches Stück lebendiger Geschichte, und so ist auch das Sammelinteresse, der sie heute begegnet, begründet. Über ihre Geschichte orientiert ausgezeichnet das kürzlich erschienene Werk „Flugblatt und Zeitung" (Berlin 1922) von Karl Schottenloher, dem bekannten Verfasser des „Alten Buches".

Dem „schönen Buch" widmet, wie wir dem

Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel entnehmen, im Februar Düsseldorf eine Ausstellung in den Räumen des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen. Diese Ausstellung, die in einer Abteilung auch die Entwicklung des Deutschen Buchgewerbes in den letzten dreißig Jahren an charakteristischen Stücken aus Privatbesitz zeigt, wird von der Arbeitsgemeinschaft Düsseldorfer Buchhändler, der Arbeitsgemeinschaft literarisch-kultureller Verlage, dem Börsenverein der Deutschen Buchhändler und dem Deutschen Buchgewerbeverein veranstaltet.

Eine sehr interessante Umfrage über das „Weihnachtsgeschäft 1921" hat die Redaktion des „Börsenblattes für den Deutschen Buchhandel" veranstaltet. Von den sechs an das Sortiment gerichteten Fragen interessieren uns vor allem die Fragen 2 und 3: „Welche Literaturgattungen wurden besonders bevorzugt?" und „Welche einzelnen Bücher standen im Vordergrund des Interesses?" Abgesehen davon, daß nur ein Teil der Sortimenter geantwortet hat, ist natürlich auch der Buchgeschmack in den einzelnen Gegenden ein verschiedener, ebenso ist ein Unterschied von Groß-, Mittel- und Kleinstadt zu machen. Immerhin ergeben die eingelaufenen Antworten doch ein ziemlich uniformes Bild. Daß z. B. der 3. Band von Bismarcks Gedanken und Erinnerungen fast überall stark begehrt ward, ist nach dem, was vorausgegangen ist, ja nicht verwunderlich. Interessant ist die fast durchweg gemachte Erfahrung, daß großer Wert auf gutes Papier, guten Einband, ja sogar auf guten Druck gelegt, Kriegsausstattung fast immer zurückgewiesen wurde. Der Preis spielte kaum eine Rolle. Gegen das Vorjahr machte sich ein unverkennbarer Drang nach Bildung geltend, der in der Bevorzugung der guten vor der schlechten Literatur zum Ausdruck kam.

Das war namentlich in den Groß- und Mittelstädten zu spüren, wofür auch die verminderte Nachfrage nach der Courths-Mahler charakteristisch zu sein scheint, während das Publikum in den Kleinstädten vielfach noch „leichtere" Lektüre bevorzugte. Daß das Lesebedürfnis der „neuen Reichen" recht schwach ist, wie es einmal heißt, glaube ich gern. Zu den am meistgekauften Schriftstellern gehörten Herzog, Bartsch, Löns, Paul Keller, Gustav Freytag und jetzt auch wieder Frenssen mit seinem neuen Pastorenroman (Hans von Weber würde sagen: Na ja!). Daneben herrschte aber auch lebhafte Nachfrage nach Gottfr. Keller, Raabe, Storm, H. Hesse, Gerhart Hauptmann, Bonsels. Auch die Bücher des Insel-Verlages wie die von E. R. Weiß so schön ausgestatteten Tempel-Klassiker und die Reclambändchen waren stark begehrt; in den Großstädten auch philosophische Werke: Nietzsche, Schopenhauer, Kant. Ein Rätsel ist mir immer, warum die Werke einer so schwer zu erfassenden kosmischen Persönlichkeit wie der Dostojewskis einen so großen Absatz finden. Das häßliche Wort „Mode" wird auch hier alles erklären.

Eine entzückende kleine Plauderei unter der Überschrift „Zur Gründung der Schweizer Bibliophilengesellschaft", unterzeichnet: I. O. K., in der Beilage des „Berner Bund" vom 4. Dezember vorigen Jahres, möchte ich zum Schluß noch erwähnen, weil hier einmal von sachkundiger Seite der Begriff der Bibliophilie untersucht wird. Der Artikel wird der Schweizer Bibliophilengesellschaft durchaus gerecht; das war auch nicht anders möglich, da unter ihren Mitbegründern ein so ernster und bedeutender Künstler wie Richard Hadl sich befindet. Was Bibliophilie ist, erfahren wir dagegen im ersten Teil des Aufsatzes, und ich will nach Hebbelschem Rezept, ohne Kommentar, nur ein paar Kostproben hierhin setzen. „Ihr (der Bibliophilen) Geld steht im umgekehrten Verhältnis zum Geiste". „Das Buch ist ihnen Objekt des Prunkes, neuerdings auch der Kapitalanlage". „Der Text ist Nebensache, er wäre denn mit lasciven oder erotischen Brocken durchsetzt". „Pornographica werden auch nicht verschmäht."

Rodenberg.

Ein bibliophiler Roman von Fedor von Zobeltitz

Fedor von Zobeltitz ist bekanntlich nicht nur der bekannte und geschätzte Romanschriftsteller, sondern auch der ebenso bekannte und ebenso geschätzte Bibliophile. In seinen Romanen hat er gern, wo sich irgendeine Gelegenheit bot, diese ergriffen, um eine kleine bibliophile Episode einzuschalten. Jetzt hat er eigens einen bibliophilen Roman verfaßt und seinen vielen Freunden unter den Bücherfreunden als Sonderpublikation der von ihm begründeten Gesellschaft der Bibliophilen dargeboten: „Der Seelenvogel, die Geschichte eines Widmungsexemplars, wiedererzählt von Fedor von Zobeltitz". (Gesellschaft der Bibliophilen, Weimar 1920.)

Der Schauplatz der Geschichte ist eine kleine mitteldeutsche Residenz. Das Leben und die Verhältnisse in ihr weiß Fedor von Zobeltitz ganz reizend zu treffen und mit einem leichten Anflug von Ironie zu beleuchten. Im Mittelpunkt der ganzen Erzählung steht der Hofbuchhändler, Sortimenter und Antiquar Daniel Kern. „Es war einmal ein Buchhändler, der war nach der belebten Straße hinaus ein moderner Sortimenter und nach dem stillen Hofe zu ein altväterischer Antiquar." Das Geschäft hatte er von seinem Vater ererbt und nach seiner Lehrzeit bei Maggs Brothers in London, bei Olschki in Florenz und bei Morgand in Paris nach allen Richtungen hin ausgebaut. Sein Stolz aber war, ein „wissenschaftlicher" Antiquar zu sein. Als Vorbild für seine bibliographischen Bücherbeschreibungen schwebte ihm Dibdin, weiland Bibliothekar des Lord Spencer, vor, dem er auch im Äußeren zu gleichen

sich bemühte. Doch es ruhten zwei Seelen in seiner Brust, neben der geschäftlichen eine bibliophile, und er war in steter Gefahr, daß die letztere die Überhand gewann. Seine Tochter Mieze, die übrigens eifrigen Anteil an den Interessen des Vaters nimmt, muß es ihm einmal vorhalten, daß ein Antiquar nicht zu sehr Bibliophile sein dürfe!

Der Verfasser läßt uns aus dem reichen Schatze seiner Kenntnisse heraus genauen Einblick nehmen in die Materie, mit der ein Bücherantiquar arbeitet. Schmunzelnd führt er die erlesensten bibliophilen Leckerbissen auf, die im Geschäftszimmer des Herrn Kern aufgestapelt liegen, — der bibliophile Leser wird seine helle Freude an all den Titeln haben.

Aber die Bücherliebhaberei Daniel Kerns hört mit dem 30jährigen Kriege auf. Was diesseits liegt, interessiert ihn persönlich nicht mehr, selbst nicht die erste Ausgabe der Räuber. Die gibt er leichten Herzens für 2800 Mark ab; aber in den Eichenschränken seiner Privatbibliothek, die vier Zimmer seiner Wohnung füllt, hält er die schönsten Bücher aus dem 15. und 16. Jahrhundert ängstlich zurück und denkt nicht daran, welches Kapital sie ihm eintragen können. Er hat z. B. den Theuerdank von 1517 zwar in einen Katalog aufgenommen, telegraphiert aber auf die telegraphische Bestellung doch zurück: „Theuerdank leider schon verkauft" und stellt beglückt das schöne Exemplar in seinen eigenen Bücherschrank.

Durch diese übergroße Bücherliebe des Helden entsteht nun der Konflikt des Romans.

Nämlich er kauft die alte Bibliothek auf Schloß Trumpstein, findet darin die unschätzbarsten Zimnlien, vor allem, zu seiner unsagbaren Freude, einen Reiberdruck des Symbolum Apostolicum, in einer Ausgabe, von der nur noch ein einziges Exemplar in der Münchener Staatsbibliothek existiert. Damit der überglückliche Finder einen Defekt in diesem Schatze komplettieren kann, hat der Verfasser alle möglichen schwierigen, zum Teil humorvollen Verwicklungen ersonnen, bei denen es sich immer um literargeschichtliche, bibliographische, bibliothekarische und bibliophile Dinge handelt.

Der „Seelenvogel", nach dem sich die ganze Erzählung tituliert, ist ein fingiertes Goethegedicht, das Mieze in einer übermütigen Laune in ein köstliches Exemplar der Erstausgabe des westöstlichen Divan von 1819, das auch aus der Trumpsteinschen Schloßbibliothek stammt, in täuschend vollendeter Goethehandschrift einschreibt. Sie will sich damit einen Scherz mit ihrem heimlichen Verlobten, dem Hilfsbibliothekar an der fürstlichen Bibliothek, Dr. Möbus, machen. Unglücklicherweise gelangt dieser Band in die Hände des Nebenbuhlers, des anderen Hilfsbibliothekars Dr. Schluch, und dieser arbeitet in seinem Glück über den vermeintlichen Fund eines gänzlich unbekannten Goetheschen Gedichts, eben dieses „Seelenvogels", eine fulminante, literarische Abhandlung aus. Dieses gibt Zobeltitz Gelegenheit, aus seinen literargeschichtlichen Fachkenntnissen heraus, die übertriebene Goetheforschung ganz allerliebst zu persiflieren.

Doch halt, nun habe ich genug von dem Inhalt verraten, jetzt bitte ich den Leser dieses, das Buch selbst zur Hand zu nehmen und sein bibliophiles Herz, ich nehme an, er hat ein solches, — daran zu erfreuen.

Die Gesellschaft der Bibliophilen hat dem Büchlein, so wie sich's gehört, eine bibliophile Ausstattung gegeben, die sich wunderhübsch dem anmutigen Inhalte anschließt. Die Meisterdruckerei Poeschel und Trepte hat es gedruckt, Adelheid Schimz hat es fein und zierlich illustriert, Gott sei Dank nicht übermodern. Den Einband hat in neuartigem Material: Holzdeckeln mit Handbemalung und Pergamentrücken, gar gefällig die Buchbinderei F. A. Enders ausgeführt.

Hans Loubier.

„Das Deutsche Buch" im Haag

Am 7. Januar wurde die Ausstellung „Das Deutsche Buch" im Haag durch den Vorstand der Niederländisch-Deutschen Gesellschaft eröffnet. Der deutsche Verlag war durch ein Vorstandsmitglied der deutschen Gesellschaft für Auslandsbuchhandel vertreten. Außer der Deutschen Gesandtschaft im Haag, dem niederländischen Minister des Auswärtigen und dem Kultusminister, sowie den städtischen Behörden waren die verschiedenen Ortsgruppen der Niederländisch-Deutschen Gesellschaft, der niederländische Verlegerverein, Vertreter der niederländischen Gelehrtenwelt, sowie verschiedene bibliophile und künstlerische Verbände und die Presse eingeladen. Die Aufstellung der ausgewählten Werke aus dem deutschen Verlag, der Buchgraphik und dem Buchgewerbe im Kunsthause Kleykamp konnte unter der künstlerischen Leitung von Professor Tiemann rechtzeitig zu Ende geführt werden. Anläßlich der Ausstellung gibt die Deutsche Gesellschaft für Auslandsbuchhandel eine Festnummer der Zeitschrift „Das Deutsche Buch" heraus mit Beiträgen bekannter Buchkünstler und namhafter Schriftsteller. Professor Hugo Steiner-Prag und Prof. Fritz Götz erörtern vom fachmännischen Standpunkt aus grundlegende Fragen künstlerischer Buchausstattung. Prof. Dr. Julius Zeitler gibt einen Überblick über die deutsche Schriftkunst, Dr. Max Osborn über die deutschen Kunstzeitschriften, und Ludwig Sternaux widmet den deutschen Privatpressen eine sachgemäße Betrachtung. Als Kunstbeilagen sind Hans Meids „Barmherziger Samariter" und Rembrandts „Leser" wiedergegeben.

Wie wir hören, hat inzwischen die Ausstellung einen alle Erwartungen übertreffenden Erfolg

gehabt, so daß man bereits mit einer Verlängerung ihrer Dauer rechnet.

Zeitler, Bibliophiles Lustgärtlein. / Ehmcke, Drei Jahrzehnte deutscher Buchkunst. / Struck, Die Radierung im schönen Buch. / Cobden-Sanderson, Das Idealbuch oder das Schöne Buch. Euphorion-Verlag, Berlin.

Essays zur Erneuerung und Pflege moderner Buchkunst nennt der Euphorion-Verlag, eines der rührigsten jungen Unternehmungen, das sich in der kurzen Zeit seines Bestehens bereits durch eine Reihe mustergültiger Veröffentlichungen einen geachteten Namen erworben hat, eine Sammlung kleiner Bändchen, die in praktischer und theoretischer Form für Buchkultur eintreten und Büchersammler wie Bücherliebhaber den Weg tieferen Verständnisses weisen wollen.

Julius Zeitlers Bibliophiles Lustgärtlein übt scharfe Kritik an den bestehenden Übelständen snobistischer Bibliophilie und gibt in knapper Form Winke zu deren Gesundung. Cobden-Sandersons Abhandlung über Kalligraphie, Druck und Illustration und über das schöne Buch als ein Ganzes legt die Grundlagen des schönen Buches programmatisch fest. Ehmcke gibt eine Bücherschau der Jahre 1890—1920 und Hermann Struck plaudert über die Radierung. Wenn man nun auch diesem letzten Bändchen nicht in allen Punkten rückhaltlos zustimmen kann — das Büchlein ist mit mehr Humor als Sachkenntnis geschrieben — so mag es doch dahingenommen sein, da es vor allem die Schwierigkeiten zeigt, die der Verbindung von Radierung und Typendruck (den Struck übrigens fälschlich als Flachdruck bezeichnet) entgegenstehen. K. S.

Versteigerungen

Leipzig

Eine bedeutende Bücherversteigerung findet am 14. und 15. Februar bei Oswald Weigel statt. Der Katalog, dem auch zwölf Tafeln beigegeben sind, zählt Drucke des 15. und 16. Jahrhunderts, wertvolle Werke des 17. bis 19. Jahrhunderts, Almanache und Taschenbücher, Totentanzliteratur, Werke berühmter holländischer Druckoffizinen und wertvolle Einbände des 16. bis 20. Jahrhunderts auf (im ganzen 584 Nrn.). An Inkunabeln kommen nur neun zur Versteigerung, darunter mehrere Kobergerdrucke, von Werken des 16. Jahrhunderts eine ganze Reihe von Lutherdrucken und mehrere Sammelbände. Besonders interessant sind die Drucke berühmter holländischer Offizinen (Blaeu, Elzevir, Jansson, Plantin).

Bonn

Am 20. bis 23. Februar versteigert M. Lempertz' Buchhandlung und Antiquariat die Bibliothek Erich Prieger in Bonn, die hauptsächlich Werke aus der klassischen Zeit der deutschen Philosophie enthält, und die Büchersammlung aus dem Besitze eines rheinischen Bibliophilen. Aus der Bibliothek Prieger ist vor allem die nicht sehr große, aber bedeutsame Kant-Sammlung zu nennen. Die Sammlung des Bibliophilen umfaßt u. a. Bücher des 16. bis 18. Jahrhunderts, alte Kupferstichwerke, illustrierte Werke aus älterer und neuerer Zeit, eine bedeutende Sammlung deutscher Literatur. Als besonders kostbares Stück nenne ich das Prachtexemplar der Weimarer Kurfürstenbibel (Nürnberg: Endter 1686), dem das berühmte Kupferstichwerk Christoph Weigels, die „Biblia Ectypa" (Augsburg 1695) beigegeben ist. Prachtexemplare der Kurfürstenbibel kommen bekanntlich selten auf den Markt.

Frankfurt a. M.

Im Frühjahr versteigert Joseph Baer & Co. die Bibliothek Dr. Ernst Magnus (deutsche Literatur). Ro.

Aus der Welt des Antiquars

Auszeichnung

Theodor Oswald Weigel, der Inhaber des Antiquariats Oswald Weigel in Leipzig, das jetzt sein 125jähriges Jubiläum feiert, wurde von der Universität Gießen zum Ehrendoktor ernannt.

Neugründung

Buch-Antiquariat des Westens G. m. b. H., Berlin W 15, Kurfürstendamm 220. Das im Dezember vorigen Jahres der Buch- und Kunsthandlung Reuß & Pollack angegliederte Buch-Antiquariat des Westens wird in erster Linie Werke aus der deutschen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts, besonders der Romantiker-Zeit, führen und auch die zeitgenössische deutsche Literatur soweit berücksichtigen als den einzelnen Werken bibliophile oder Raritätsbedeutung zukommt. Dann sollen aber auch Werke der französischen und englischen Literatur der gleichen Epoche Berücksichtigung finden. Es wird ganz besonders Wert darauf gelegt werden, daß möglichst tadellose und einwandfreie Exemplare zum Verkauf gelangen. Es sollen laufende Kataloge herausgegeben und gelegentlich auch Versteigerungen veranstaltet werden.

Kataloge

Beröa-Buchhandlung G. m. b. H., Neustadt a. Aisch (Bayern). Der Gottesgelahrte. Auswahlkatalog. 972 Nrn.

Dultz & Co., München, Landwehrstr. 6. Antiquariats-Katalog 42: Mammalia / Aves / Pisces / Amphibia et Reptilia.

Karl W. Hiersemann, Leipzig. Katalog 503: Geschichte Nordwest-Europas. England, Skandinavische Länder, Niederlande und Belgien. — Katalog 504: Architektur, enthaltend u. a. die einschlägige Literatur aus den Bibliotheken der Theatermaler Brioschi †, Wien, und E. Quaglio, Berlin.

Lafaire & Strosser, Hannover, Breitestr. 6. Auswahl-Verzeichnis Nr. 14: Antiquarische und seltene Bücher. 6 S. 231 Nrn.

Meyer's Buchhandlung, Leipzig, Teubnerstraße 16. Katalog 163: Goethe-Sagen und -Märchen / Flämische Literatur. Auswahl hervorragender Seltenheiten. 34 S. 380 Nrn.

Wolf Mueller, Buchhändler und Antiquar, Berlin-Schöneberg, Hauptstr. 142. Katalog Nr. 4. 200 seltene und wertvolle Bücher. Architektur, Kunstgeschichte, Kunstgewerbe, Dekorative Kunst, Archäologie, Reisen, Trachtenkunde, Graphik, Buchkunst usw.

Ignaz Schweitzer, München NO 6. Auswahlverzeichnis 4: Wertvolle und schöne Bücher.

Sammlungen

Jahresbericht der holländiſchen Muſeen

Dem ſoeben erſchienenen Jahresbericht der holländiſchen Muſeen für 1920 iſt zu entnehmen, daß im Amſterdamer Reichsmuſeum die Anzahl der Beſucher insgeſamt 180884 betrug. Die Zunahme an Gemälden durch Kauf oder Geſchenkzuwendung war in dieſem Jahre beträchtlicher als während der letzten Jahre vorher. Als bedeutendſter Ankauf iſt eine Familiengruppe von Pieter Codde zu nennen, der in die Gruppe der Frans Hals verwandten Maler aus dem 17. Jahrhundert gehört; unter den Geſchenken ein kleines Gemälde von Jan van Scorel, Cleopatra vorſtellend.

Das Reichskupferſtichkabinett vermehrte ſeinen Beſitzſtand um 96 Zeichnungen und 401 Radierungen; die Direktion klagt über Platzmangel. Im Mauritshuis (Haag) betrug die Beſucherzahl 58195 Perſonen. Die Abteilung der Primitiven erhielt einen bedeutſamen Zuwachs durch den Ankauf der „Auferſtehung Chriſti" von Albert Bouts.

Das Muſeum Mesdag (im Haag) zählte 5151 Beſucher. H.

Graz

Das Amt des Vorſtandes der Landesbildergalerie in Graz hat Univ.-Prof. Dr. Wilhelm Suida nach Vollendung der Neuaufſtellung der Sammlung niedergelegt. Die Aufſtellung, von Dr. Bruno Grimſchitz in der Zeitſchrift „Die bildenden Künſte", 1921, Heft 8 ausführlich beſprochen, hat den nach der Qualität ſtreng geſichteten Bilderbeſitz des Landes Steiermark in Zuſammenhang gebracht mit den Werken der Holzplaſtik und ausgewählten kunſtgewerblichen Stücken, insbeſondere Möbeln. Der von Prof. Suida ausgearbeitete ausführliche wiſſenſchaftliche Katalog wird demnächſt im Verlage der Öſterreichiſchen V.-G. und Staatlichen Lichtbildſtelle in Wien erſcheinen.

Ausſtellungen

Bremen

In der Kunſthalle ſieht man gegenwärtig eine Ausſtellung, die in ſeltſamer Gegenüberſtellung Werke oſtaſiatiſcher Kunſt und die Bildnerei der Südſeeinſulaner und Afrikaner zeigt. Die erſtgenannte Abteilung weiſt neben belangloſem Mittelgut eine Anzahl erſtklaſſiger Stücke aus Bremer Privatbeſitz auf, darunter prachtvolle Bronzebüſten aus Siam, frühe japaniſche, ehemals lackierte Holzplaſtiken, ferner einige jener bewundernswerten Tonfiguren aus der Sung-Zeit, deren Beſitz jeder europäiſchen Sammlung zur höchſten Zierde gereichen würde. Schwach dagegen ſind die wenigen Proben, die die Malerei Oſtaſiens repräſentieren ſollen. Die Aufſtellung der Stücke iſt ſo, daß das einzelne Werk ſeiner vollen Bedeutung nach klar zu erkennen iſt, und ſo darf man dem Veranſtalter für ſeine Abſicht, einmal aus dem Bremer Privatbeſitz erleſene Einzelſtücke der breiteren Öffentlichkeit vorzuſtellen, durchaus dankbar ſein. Was nebenan an Werken exotiſcher Kunſt gezeigt wird, entſtammt wohl in der Hauptſache dem Beſitz des ſtädtiſchen Muſeums, und auch hier wird man es begrüßen, daß dieſe im einzelnen oft ſehr beachtenswerten Proben, die in dem bunten Warenhaus-Durcheinander des genannten Muſeums nie zur Geltung kommen können, einmal zur ruhigen und ſelbſtändigen Wirkung gebracht worden ſind. Als verſtimmend und nahezu unmöglich empfindet man nur das Hineinbeziehen einiger Stücke peruaniſcher Herkunft, weil dieſe Dinge, die Zeugen einer einſtmals hohen, längſt begrabenen Kultur ſind, aber auch in keinem Punkt einen Vergleich mit den Exoten geſtatten. Beweiſt deshalb ſchon dieſe Tatſache, daß der Veranſtalter die Ausſtellung mehr nach geographiſch-völkerkundlichen als rein künſtleriſchen Geſichtspunkten zuſammengetragen hat, ſo muß man grundſätzlich gegen die Idee der ſcheinbar programmatiſchen Gegenüberſtellung „Oſtaſien — Exoten" mit aller Deutlichkeit Verwahrung einlegen. Denn nennt man dieſe beiden Welten künſtleriſchen Seins in einem Atem, ſo drückt man damit entweder die hohe Kunſtkultur des fernen Oſtens auf das Niveau der primitiven handwerklichen Freudigkeit der Südſeeinſulaner herab oder man hält dieſe für wert, den Vergleich mit Siam, China und Japan aufzunehmen. Das aber iſt ſchlechterdings unmöglich und ſo ſpricht ſich in der Idee dieſer Veranſtaltung ein ſo völliges Verkennen der grundlegenden künſtleriſchen Vorausſetzungen aus, daß man vor Nachahmung nicht dringend genug warnen kann. Wenn Herr Dr. Waldmann für ſeine Perſon noch keinen Eingang zu der Wunderwelt des Oſtens

gefunden hat, so ist das in seinem Interesse zu bedauern, so belanglos diese Tatsache auch für die Zeit selbst und ihre eigentliche Zielrichtung ist. Mit der überlieferten kunstwissenschaftlichen Mentalität des Westeuropäers ist nun einmal den Dingen der östlichen Welt nicht beizukommen, und wer seine Begeisterung an Tintoretto oder Leibl erschöpft hat, muß in naturnotwendiger Bleichsucht vor der Schwelle jener soviel größeren und reineren Welt des ostasiatischen Kunsttempels stehen bleiben. Aber daß diese Dinge sich überhaupt den Maßstab unseres durch den Rationalismus arg verkümmerten Begriffsvermögens oder gar den Vergleich mit der Exotik der Südsee gefallen lassen müssen, das beweist wieder einmal schlagend, wie wenig reif und berufen zünftige Wissenschaft im allgemeinen ist, aus dem intuitiven Gefühl heraus Werke von durchaus geistiger Einstellung und letzter künstlerischer Reinheit zu begreifen. Denn sonst wäre es undenkbar, daß der Veranstalter jener Ausstellung in einem einführenden Feuilleton der Weser-Zeitung vom 15. Januar, das fast in jeder Zeile die Unsicherheit seines künstlerischen Urteils verrät, zum Schluß folgendes schreiben kann: „Daß uns Europäern letzten Endes ein Meisterwerk von Tizian oder Rembrandt auch menschlich noch näher steht als der schönste Buddhakopf, versteht sich von selbst.“ Biermann.

Stuttgart

Im Landesgewerbemuseum folgten der großen Ausstellung „Das Tier in der Keramik“ zunächst alte Prunkstoffe des frühen Orients, des Mittelalters und der Renaissance, eine kostbare Auswahl der besten Stücke der Privatsammlung L. Bernheimers in München, sowie graphische Arbeiten von Johann B. Mayer-München. Daran schlossen sich neuerdings an moderne schwedische Plakate und das Ergebnis des Wettbewerbs der Stuttgarter Kunstgewerbeschule für eine Fabrikmarke der Firma Reinhold Palme & Söhne in Haida.

Der Württembergische Kunstverein bietet eine Reihe von Kollektivausstellungen. Neben August Hirschings Landschaften, Blumenstücken, Landschaften und Bildnissen von Gustav Hoffmann sowie interessanten Architekturentwürfen, namentlich Hochbauprojekten, von Richard Döcker und Hugo Keuerleber gibt es eine prächtige Übersicht über Bernhard Pankoks Porträtschaffen. Ein Gesamtüberblick über die Entwicklung Willy Baumeisters in den Jahren 1909 bis 1921 liefert den Beweis, daß die völlig einseitige Verfolgung eines einzigen Prinzips, in diesem Falle die in ihrer durch nichts beirrten Konsequenz anerkennenswerte Sucht nach vollkommenster Abstraktion, schließlich auf ein totes Gleis führen muß. J.

□ □

Neue Bücher und Zeitschriften

Bibliothek der Kunstgeschichte

Herausgegeben von Hans Tietze, Verlag von E. A. Seemann in Leipzig. Preis des Bändchens M. 8.—.

Bei allem Wohlwollen, das man so gern dieser neuen Bibliothek von schmächtigen Bändchen, von denen insgesamt nach und nach 500 erscheinen sollen, entgegenbringen möchte, ist es doch nicht möglich, schwerwiegende Bedenken zu verschweigen, die sich angesichts der ersten fünfzehn Nummern dieses neuen Serienunternehmens gegen Anlage und Idee desselben in geradezu erschreckender Weise aufdrängen. Über die Frage der Zweckmäßigkeit, auf solche Weise Kunstgeschichte zu popularisieren, mag zunächst nicht entschieden werden, im Gegenteil, es soll meinetwegen jedes Mittel begrüßt werden, das der „Bildung“ unserer westlichen Zivilisation irgendwie entgegenkommt. Aber den Gesamtkomplex der Kunstgeschichte aller Völker und Zeiten in einige hundert magere Feuilletons aufzuteilen und Themen dieser Art ohne innere Bindung unter ebensoviele Mitarbeiter zu vergeben und daraus eine „Bibliothek der Kunstgeschichte“ zu schaffen, heißt von vornherein die Einheit einer Idee zerstören, die eigentlich nur in dem schöpferischen Werk des Einzelnen (nicht aber in einer Vielheit von hundert und mehr Köpfen) ihren adäquaten Ausdruck finden kann. Nicht die Qualität des einzelnen Bändchens steht hier zur Diskussion, sondern der Begriff der Bibliothek, die Anspruch darauf erhebt, als Ganzes gewertet zu werden. Diese aber ist — so hart das klingen mag — ein Unding, weil sie — auch bei noch so starker programmatischer Einstellung des Herausgebers (von der die vorliegenden Hefte keineswegs überzeugen) — immer eine Vielheit von Anschauungen und Standpunkten gewaltsam unter einen Gesamttitel zusammenzwängt, d. h. in ihrer hundertfältigen Zersplitterung für den Laien, der sie als Ganzes benutzt, mehr verwirrend als klärend wirken muß. Hinzu kommt eine scheinbar völlig zusammenhanglose Vergebung der Einzelthemata, die von vornherein dem Ganzen das böse Signum des Nur-Zufälligen und absolut Unschöpferischen von seiten des Herausgebers gibt. Hier nämlich sind auf dem Raum von sechs spärlichen Seiten ganze Komplexe kunstgeschichtlicher Entwicklung (z. B. das Bildnis im alten Ägypten, das flämische Sittenbild des XVII. Jahrhunderts, deutsche Baukunst im XVII. Jahrhundert) abgehandelt, dort dagegen kleinen Sonderthemen oder gar einzelnen Künstlern (z. B. die Sixtinische Decke, Vincent van Gogh, Wilhelm Leibl) in sich geschlossene Bändchen vorbehalten, weshalb schon der Laie begreifen muß, daß aus diesem bunten Durcheinander von Einzelthemen entwicklungsgeschichtlichen Charakters und sogenannten Künst-

lermonographien (bei denen übrigens die rein feuilletonistische Art der Behandlung doppelt erschreckend in Erscheinung tritt) nie etwas Einheitliches entstehen kann, selbst wenn Herausgeber und Verlag die Anzahl der vorgesehenen Bände verdoppeln und verdreifachen würden.

Dieser thematischen Zersplitterung aber schließt sich durchweg die Dürftigkeit der bildlichen Beigaben an. Mit höchstens 20 Abbildungen ist Themen der Art, wie sie diese Tietzesche „Bibliothek" teilweise zur Diskussion stellt, überhaupt nicht beizukommen. Das ist selbst dem Werk eines einzelnen Künstlers gegenüber viel zu wenig, genügt nicht einmal, um das Schaffen eines Werdenden anschaulich zu machen, viel weniger, um ganze Abschnitte der Kunstgeschichte bildlich zu belegen. In dieser Form muß deshalb solche Bibliothek (mag sie nun beim Publikum Anklang finden oder nicht, womit noch nichts für ihren inneren Wert erwiesen ist) notwendigerweise zur Verwirrung, wenn nicht gar Verflachung jener bei uns schon stark grassierenden Halbbildung hinführen, die der Fluch unserer Zivilisation geworden ist. Trotzdem hätte der Gedanke dieser neuen „Reclam-Bibliothek" der Kunstgeschichte vielleicht nützlich sein können, wenn der Herausgeber Klarheit des Blickes für das Wesentliche und Treffsicherheit in der Auswahl der Themen und der innerlich homogenen Bearbeiter besäße. Aber auch dann könnte man über die Notwendigkeit streiten, ob gegenüber dem schon Vorhandenen an Handbüchern, Monographien und Kunstgeschichten wirklich das Bedürfnis nach dieser billigen Popularisierungsform vorhanden wäre. Dieser Art aber, Aufsätze und Feuilletons in wahlloser Folge in Buchform herauszubringen, muß auch dann widersprochen werden, wenn man grundsätzlich den Standpunkt des Verlegers nach „neuen literarischen Wegen" anerkennen will. Die hier gewählte Form ist aber weder neu, weil man sie ähnlich seit Jahrzehnten bereits in allen mehr oder minder populären Zeitschriften findet, noch literarisch, weil ihr letzten Endes die Idee des wahrhaft Schöpferischen vollkommen fehlt. Es handelt sich bestenfalls um einen neuen Massenartikel für das längst kunstverbildete deutsche Publikum, dessen einzige Vorzüge in der Auswahl gewisser Mitarbeiter besteht, die bereitwillig — und wie mir scheint, sicher nicht zum Nutzen der kunstgeschichtlichen Literatur — der Einladung des Herausgebers gefolgt sind. Deren Arbeit verdient — so spärlich sie auch in dieser Form äußerlich erscheint — selbstverständliche Anerkennung. Denn, wenn beispielsweise Wölfflin auf wenigen Seiten über „das Erklären von Kunstwerken" schreibt, so fallen selbst bei aller Dürftigkeit der thematischen Behandlung doch immer einige Gedankensplitter von Wert ab und ähnlich bleiben Friedländer, Julius von Schlosser, Karl With, Panofsky auch dann Könige auf ihrem Gebiet, wenn sie ein böser Zufall dazu verurteilt hat, Rollen in Unterhosen zu übernehmen.

Der hier grundsätzlich in knappen Strichen begründete Standpunkt gegenüber dieser „Bibliothek der Kunstgeschichte" mag durch Bekanntgabe der nachstehend verzeichneten Titel der ersten 15 Bände seine positive Erklärung erfahren.

Von der „Bibliothek der Kunstgeschichte" erschienen zunächst folgende Bände: 1. Heinrich Wölfflin, Das Erklären von Kunstwerken / 2. Heinrich Schäfer, Das Bildnis im alten Ägypten / 3. Max J. Friedländer, Die niederländischen Manieristen / 4. H. Tietze, Michael Pacher und sein Kreis / 5. Emil Waldmann, Wilhelm Leibl / 6. J. Schlosser, Oberitalienische Trecentisten / 7. G. Praschniker, Kretische Kunst / 8. E. Panofsky, Die sixtinische Decke / 9. Curt Glaser, Vincent van Gogh / 10. Karl With, Japanische Baukunst / 11. K. Z. v. Manteuffel, Das flämische Sittenbild des XVII. Jahrhunderts / 12. A. Matějček, Die böhmische Malerei des XIV. Jahrhunderts / 13. William Cohn, Altbuddhistische Malerei Japans / 14. Wilhelm Waetzoldt, Bildnisse deutscher Kunsthistoriker / 15. August Grisebach, Deutsche Baukunst im XVII. Jahrhundert.

* * *

Anschließend an die obige Bibliothek mag noch auf einige kleine Publikationen verwiesen sein, die aus klarerer programmatischer Absicht heraus ihren populären Zweck besser erfüllen.

In der mit Recht anzuerkennenden Delphin-Bücherei (Delphin-Verlag, München) hat Paul Ferdinand Schmidt dem schweizerischen Idyllen-Dichter und Maler Samuel Geßner, der dem deutschen Publikum als bildender Künstler zuerst auf der Darmstädter Jahrhundertausstellung wieder ins Bewußtsein getreten ist, ein reizvoll ausgestattetes Bändchen gewidmet, das die kunstgeschichtliche Stellung und Bedeutung Geßners in feiner Sprache klar umreißt und in der gleichen Sammlung widmete Kurt Pfister dem deutschen Maler in Rom Hans von Marées eine klug abgewogene Studie, die, unterstützt von 31 Bildern im Anhang, wesentliche Teile aus dem Briefwechsel des Künstlers, der bekanntlich seine Stellung zur Kunst klar fixiert, mitteilt. Diese Form einer Popularisierung, wie sie die kleinen Kunstbücher des Delphin-Verlages anstreben, steht in einem wahrhaft erfrischenden Gegensatz zu der von Tietze versuchten Bibliothek. — Bei Göschen in Leipzig gibt endlich Georg Lehnert, der als Spezialist auf dem Gebiet der Geschichte des Kunstgewerbes bekannt ist, eine ebenfalls populär angelegte kleine Geschichte des Kunstgewerbes heraus, deren erstes Bändchen das Kunstgewerbe im Altertum vielverheißend behandelt. Dieser durch gute Sachkenntnis ausgezeichnete Band vereinigt im Anhang auf 32 Tafeln eine Fülle bildlicher Einzel-

gegenstände, die als knapp gefaßter Abriß ein umfangreiches Kapitel kunstgeschichtlicher Vergangenheit charakteristisch belegen. Biermann.

Lothar Brieger. Das Pastell. Seine Geschichte und seine Meister. Mit 262 Abbildungen und 9 Farbendrucken. Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin W 50.

Es wird schwer sein, diesen ersten mutigen und dankenswerten Versuch, der Geschichte der Pastellmalerei eine abgerundete Darstellung ihrer Entwicklung in Europa zu geben, die Anerkennung vorzuenthalten, die eine solche Arbeit trotz aller Lücken verdient. Sicher aber wäre Briegers Arbeit ohne die Darmstädter Ausstellung von 1914, die in der Vielheit ihres Materials auch einen in sich geschlossenen Raum aufwies, der dem deutschen Pastell des 18. Jahrhunderts gewidmet war, kaum möglich gewesen. Denn die allgemeinen Grundlinien, die durch jene Ausstellung zum erstenmal klar und einwandsfrei für die Entwicklung der Kunst im Zeitalter des deutschen Barock und Rokoko nachgewiesen werden konnten, sind mit Recht auch von Brieger für die Geschichte der Pastellmalerei in Deutschland verfolgt worden. Und es soll durchaus nicht als Manko des vorliegenden Werkes angesprochen werden, wenn der Rezensent bei der Lektüre des Buches mehr als einmal die enge Anlehnung an die Gedankengänge, die das große Katalogwerk jener Ausstellung aufgezeichnet (dem übrigens auch ein nicht unbeträchtlicher Teil der Abbildungen des Briegerschen Buches entnommen ist) feststellen konnte. Schließlich verdient sogar im Hinblick auf sonstige Gepflogenheiten dieser Zeit die Tatsache Anerkennung, daß wenigstens gelegentlich im Text jener für die Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts grundlegenden Arbeit Erwähnung getan wird. Aber dieser Hinweis ist durchaus nicht persönlicher Art, sondern hat vielmehr allgemeine Bedeutung. Denn bei näherem Zusehen erscheint die ganze Briegersche Arbeit nicht anders als eine geschickte Kompilation aus nur selten erwähnten Quellen, die dem Kenner dieser Zeit natürlich zum weitaus größten Teil bekannt und geläufig sind. Und wenn auch diese Feststellung an sich noch lange kein Vorwurf gegen das Verdienst des Buches sein soll, so muß man doch bedauern, daß der Verfasser es beinahe grundsätzlich vermieden hat, jene Quellen dem Leser (selbst nicht im Anhang) mitzuteilen. Er selbst hätte sich dabei bestimmt nichts vergeben, für den interessierten Leser aber wäre ein solcher Nachweis durchaus nicht nebensächlich gewesen. Denn dies steht fest: So wenig auch die Qualität der schriftstellerischen Leistung zu bezweifeln ist, die aus starkem künstlerischen Gefühl heraus immer auch die kulturellen Grundlagen aufzuzeichnen bemüht bleibt, so ist das Buch im ganzen doch nur eine Arbeit aus zweiter Hand, die zwar aus einer erstaunlichen Belesenheit schöpft, aber Eigenes hinsichtlich der Herausarbeitung von Werturteilen, selbst nicht nach Aufbau und innerer Formung, kaum zu vergeben hat. Das heißt deutlicher gesagt: So dankenswert auch dieser erste (und natürlicherweise höchst unvollkommene) Versuch einer Geschichte der Pastellmalerei bleibt — und diese Tatsache allein gibt dem Werk schon seine Existenzberechtigung — so sehr erscheint er doch im letzten als eine durchaus feuilletonistisch zu wertende Abhandlung, deren Gefährlichkeit auf der anderen Seite auch nicht zu verkennen ist. Denn darüber kann ein Zweifel wohl kaum bestehen, daß zu einer solchen Geschichte — soll sie überhaupt nur halbwegs brauchbaren Untergrund geben — eine andere historische Basis vorhanden sein muß, als sie Brieger vorfand und das Bedenkliche bei einer derartigen rein kompilatorischen Arbeit bleibt immer dies, daß sie den Weg der soliden, still aufbauenden Forschung für eine nicht geraume Zeit verrammelt. Wenn aber trotzdem — wie zu hoffen steht — mit dem Buche in weiten Kreisen wieder Interesse an einem halbvergessenen Kunstzweig überhaupt geweckt wird, dann mag man auch diesen Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts (denn dies ist er trotz der Fortführung des Themas auf das Gebiet der neuen Zeit) willkommen heißen, zumal angesichts der vorzüglichen bildlichen Ausstattung, die der Verlag mit sehr viel Liebe dem Werk zuteil werden ließ. Biermann.

Junge Kunst. Dritte Serie. Bd. 17—24. Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1921.

Die dritte Serie der „Jungen Kunst", deren lustige, leicht bewegliche Bändchen sich so gut in die Gunst des Publikums eingeschmeichelt haben und durch Anordnung, Bildermaterial, bequeme Handlichkeit sich als beginnendes Kompendium unserer Gegenwartskunst unentbehrlich machen — ist ganz sauber in zwei Teile zu teilen. Oder eigentlich in drei, wie auch die ersten beiden. Sein Verhältnis zur Kunst muß sich jeder selber schaffen, ob es legitim oder illegitim ist, darauf kommt es weniger an: er sehe nur zu, daß es echt, natürlich, notwendig sei. Und so darf man es dem Herausgeber nicht übel nehmen, wenn er seine Serie nach seinem Geschmack einrichtet; den Schriftstellern nicht, wenn sie ihre Lieblinge erheben; und dem Berichterstatter nicht, wenn er seine Unterscheidungen macht und einiges lieber unterdrückt als seiner unmaßgeblichen Meinung die Zügel schießen läßt. Auch die von ihm verschmähten Schüsseln werden ihre Feinschmecker finden, genau wie seine Lieblinge.

Mit dieser Salvierung eines sorgfältigen Chronisten möchte ich mich zu vieren unbedingt bekennen (und die Hälfte von achten ist unbedingt viel: man bedenke, wieviel Köpfe sich hier zu gleicher Ansicht einigen müssen!): zu G. Grosz, Marie Laurencin, Campendonk und Maria Uhden.

Einen wirklichen Eindruck machen Text und Künstler bei Wolfradts „G. Grosz"; Wolfradt ist es gelungen (was sehr schwer ist), den Ton zu finden, der zu dem gewaltigen und zugleich negierenden Charakter dieses Geistes paßt, und der Ausbruch gegen das Bourgeois-Wesen des Künstlers, „Statt einer Biographie" von Grosz selber vollendet das Maß in sich. Auch der Essay von H. v. Wedderkop über Marie Laurencin ist in der überlegenen Feinheit und Eleganz der Sprache ein geschliffenes Kunstwerk und wohl das beste und angemessenste, was man über diese charmante Künstlerin sagen kann. In kleinem Abstand reihen sich ihnen der schöne Nachruf Oskar M. Grafs auf die so früh gestorbene Maria Uhden und der weit ausholende Aufsatz G. Biermanns über Campendonk an, dessen Traumfarben man wenigstens in dem reizenden Titel-Aquarell ahnen kann. In seinem und im Falle der Uhden ist Kenntnis der originalen Farbe unbedingt erforderlich, will man sich ein Bild von ihrem Wesen machen, und man ist dem Verlag sehr dankbar, daß er es ermöglicht, jedem Bändchen wenigstens eine Farbenreproduktion beizugeben, und kann gestehen, daß die Auswahl in allen Fällen eine glückliche war. Das gilt auch von den Bändchen der zweiten, mittleren Linie, die noch angenehm und gut zu lesen und zu betrachten sind, deren absolute Notwendigkeit aber nicht von jedermann wird bejaht werden können: bei Zwischenaktnaturen wie Oskar Moll und Max Unold, die beide von persönlichen Bewunderern und Freunden sehr artig und fein umschrieben werden; Moll von Heinz Braune, Unold von Hausenstein, beide in vornehmer und sympathischer Weise. So findet man sich nach Durchsicht der Bändchen durchweg bereichert und sieht mit Befriedigung den guten Sinn dieses Unternehmens vielfältig bestätigt.

Paul F. Schmidt.

In diesem Zusammenhang sei noch auf eine kürzlich erschienene Monographie unter dem Titel: „Christian Rohlfs, Der Künstler und sein Werk" von Wolfgang van der Briele verwiesen, die anläßlich der Rohlfs-Ausstellung in der Kunstgewerbeschule zu Dortmund herausgegeben wurde. (Verlag von Gebrüder Lensing, Dortmund.) Die schöne Veröffentlichung ist typographisch besonders anziehend und bringt unter den 30 Tafeln acht in farbiger Wiedergabe. Der Text des Verfassers, der sich mit großer Liebe in das Werk des ewig jungen, nunmehr 73jährigen Künstlers versenkt hat, besitzt alle Vorzüge einer sachlich klaren und kenntnisreichen Einführung. Auch ist die wichtigste Literatur über Rohlfs im Anhang verzeichnet. B.

Als ein bedeutsamer Beitrag zur Hodler-Literatur muß das kürzlich bei H. Haessel in Leipzig erschienene Werk: „Ferdinand Hodler" von Adolf Frey notiert werden, dem ein Originalholzschnitt und zwei Zeichnungen des bekannten Schweizer Graphikers Ernst Würtenberger beigegeben wurden. Es handelt sich hier um eine in Buchform gesammelte Wiedergabe der von dem verstorbenen Freund und feinsinnigen Kenner Hodlerscher Kunst nacheinander veröffentlichten Artikel, die immer als persönliches Bekenntnis eines starken, künstlerischen Geistes ihren besonderen Wert behalten dürften.

Holländische Kunstzeitschriften

Im Gegensatze zu Belgien, wo allerorten für die moderne Kunst und Dichtung frisch geleitete Zeitschriften erscheinen, ist in Holland ein auffälliger Mangel an publizistischem Unternehmersinn zu beobachten. Desto mehr muß auf das im November 1921 gegründete und technisch sehr gut herausgebrachte „Blad voor Kunst" hingewiesen werden, denn innerhalb der Redaktion dieser Monatsschrift herrscht wahrhaftig Verständnis und Liebe für die neuen Strömungen. Man pflegt vor allem den Holzschnitt. Damit dürfte dieses in Holland verhältnismäßig wenig verbreitete Verfahren erfreulich gefördert werden. Das letzte Heft enthielt eine farbige Sonderbeigabe nach Le Fauconniers „Meurtre" (1917). Die Redaktion besteht aus den Malern Jan Wiegers und J. G. Jordens, dem Schriftsteller A. Defresne und dem Komponisten Daniel Ruijneman. Verlag H. N. Werkman, Groningen. H.

„Wendingen". Von dieser in holländischer, deutscher und englischer Sprache erscheinenden Monatsschrift sandte mir die Redaktion das dritte Heft des IV. Jahrganges. Ich hatte schon verschiedentlich von dieser Zeitschrift gehört, doch nie war mir eine Nummer zu Gesicht gekommen. Ehrlich gestanden war ich sprachlos. So etwas Versorgtes, und Großzügiges und Vollendetes hatte ich in Holland nicht für möglich gehalten, nicht weil Holland auf dem Gebiet der Buchkunst nicht mit dem Auslande in jeder Hinsicht konkurrieren kann, sondern weil das kleine Land mit dem beschränkten Absatzgebiet sich etwas so Kostbares, als das betreffende Heft der „Wendingen" ist, sich einfach nicht leisten kann. Glaubte ich wenigstens. Ich kenne aber keine ausländische Zeitschrift, die, was typographische Versorgung anbetrifft, mit „Wendingen" konkurrieren könnte. Die Abbildungen sind unübertroffen gut, die grauen Randleisten um jede Pagina sehr geschmackvoll. Die herrlichen Typen zwingen zum bedächtigen und andächtigen Lesen des Textes. Der kartonierte Einband in Blau, Weiß und Gold mit der schwarzen Seidenschnur, die das Ganze zusammenbindet, hat etwas Verheißendes, etwas Festliches, das glücklich stimmt, schon bevor man das Buch aufschlägt.

Dieses dritte Heft ist ganz der Sammlung Petrucci (Ostasiatische Malerei und Plastik) in Amsterdam gewidmet. Die dreiundzwanzig (etwa 25 cm hohen) Abbildungen sind Reproduktionen von

den besten Kunstwerken dieser Sammlung. Den Text verfaßte Henri Borel (über Raphael Petrucci), Karl With (über die Sammlung Petrucci), Hermann Keyserling (über die Bedeutung der chinesischen Kunst), A. Vecht (über das Leben und das Werk von Raphael Petrucci), ferner sind noch einige Fragmente aus Tao-Te-King von Lao-Tse eingestreut. Hoffentlich fährt die Redaktion von „Wendingen" auf dem eingeschlagenen Wege fort und versauert diese frische, junge Zeitschrift nicht zu einer vor Gelehrtheit zum Himmel stinkenden alten Tante, wie zum Beispiel „Oude Kunst" eine ist, die mir jeden Monat bereits das Großgähnen besorgt, wenn sie bloß mit ihrem zum Sterben langweiligen Gesicht in mein Arbeitszimmer hineinschaut. Bt.

Verschiedenes

Zentralbureau für die Bildenden Künste

Im Haag wurde ein „Central Bureau voor Beeldende Kunste" gegründet, das sich u. a. zur Aufgabe stellt, ein offizielles Stammregister alter und moderner Ölgemälde, Aquarelle und Pastelle, Zeichnungen usw., soweit diese von holländischen und flämischen Meistern stammen, anzulegen, worin von jedem Künstler gesondert alle vorhandenen Werke registriert werden sollen. H.

Modernes holländisches Regentenstück

Piet van der Hem, der routinierte Maler der „besseren Stände", hat den Auftrag empfangen, das holländische Regierungskollegium von 1914 in der Form eines Regentenstücks zu verewigen. Die folgenden Minister werden auf dem Gemälde porträtiert: Cort van der Linden, Loudon, Ort Treub, Pleijte, Posthuma, Rambonnet, Bosboom und Lely. Die Szene wird eine Kabinettsratssitzung zeigen. H.

Bevorstehende Versteigerungen

München

Mit Genehmigung der oberbayrischen Regierung bringt das Theater-Museum Clara Ziegler-Stiftung, München, den größten Teil der hervorragenden Gemäldesammlung des Hofschauspielers Lois Wohlmuth, München, durch Hugo Helbing vom 7.—9. März zur Versteigerung. Es sind dies ausschließlich Werke, die theatergeschichtlich nicht unmittelbar interessieren, aber Anspruch auf hohe künstlerische Wertung haben. Der Reinertrag wird dem Theatermuseum zur Erweiterung seiner Spezialsammlungen und außerdem gemeinnützigen und wohltätigen Zwecken zugeführt. Namen wie Wilh. Busch, H. v. Bartels, L. Dill, F. v. Defregger, Decamps, W. v. Diez, E. v. Grützner, J. Henner, F. v. Lenbach, F. Roubaud, K. Raupp, F. Schleich sen., Aug. Seidel, H. Slevogt, K. Spitzweg, F. v. Stuck, W. Trübner, H. v. Zügel, L. v. Zumbusch u. a. bürgen für die Qualität der Sammlung. In dem mit 25 Doppeltafeln ausgestatteten Katalog sind auch noch Sammlungen aus anderem Besitz verzeichnet, darunter Arbeiten von C. D. Friedrich, C. Ebert, L. N. Forbin, K. Heffner, F. Heilbuth, F. Hildebrandt, F. Harburger, H. Kauffmann, J. W. Lindler, E. A. Normann, Ed. Scheich sen. u. a. m. Der Katalog mit etwa 25 Doppeltafeln ist durch die Galerie Helbing zum Preis von 25 M. zu beziehen.

Zu den Abbildungen

Lyonel Feininger, Hansaflotte. Holzschnitt (22×16,5 cm). Aus Kurt Pfister, Deutsche Graphiker der Gegenwart. Klinkhardt & Biermann, Verlag, Leipzig. (Abb. S. 114.)

Ansicht von Stockholm. Ausschnitt eines Titelkupfers aus G. Bruyn und Fr. Hogenberg, Civitates orbis terrarum. Köln 1572—1618. (Karl W. Hiersemann, Leipzig. Katalog 503.) (Abb. S. 128.)

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft 4	23. Februar	Heft 4	16. Februar
„ 5	9. März	„ 5	2. März
„ 6	23. März	„ 6	16. März

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Ägidienstraße 4. Telefon Nord 429

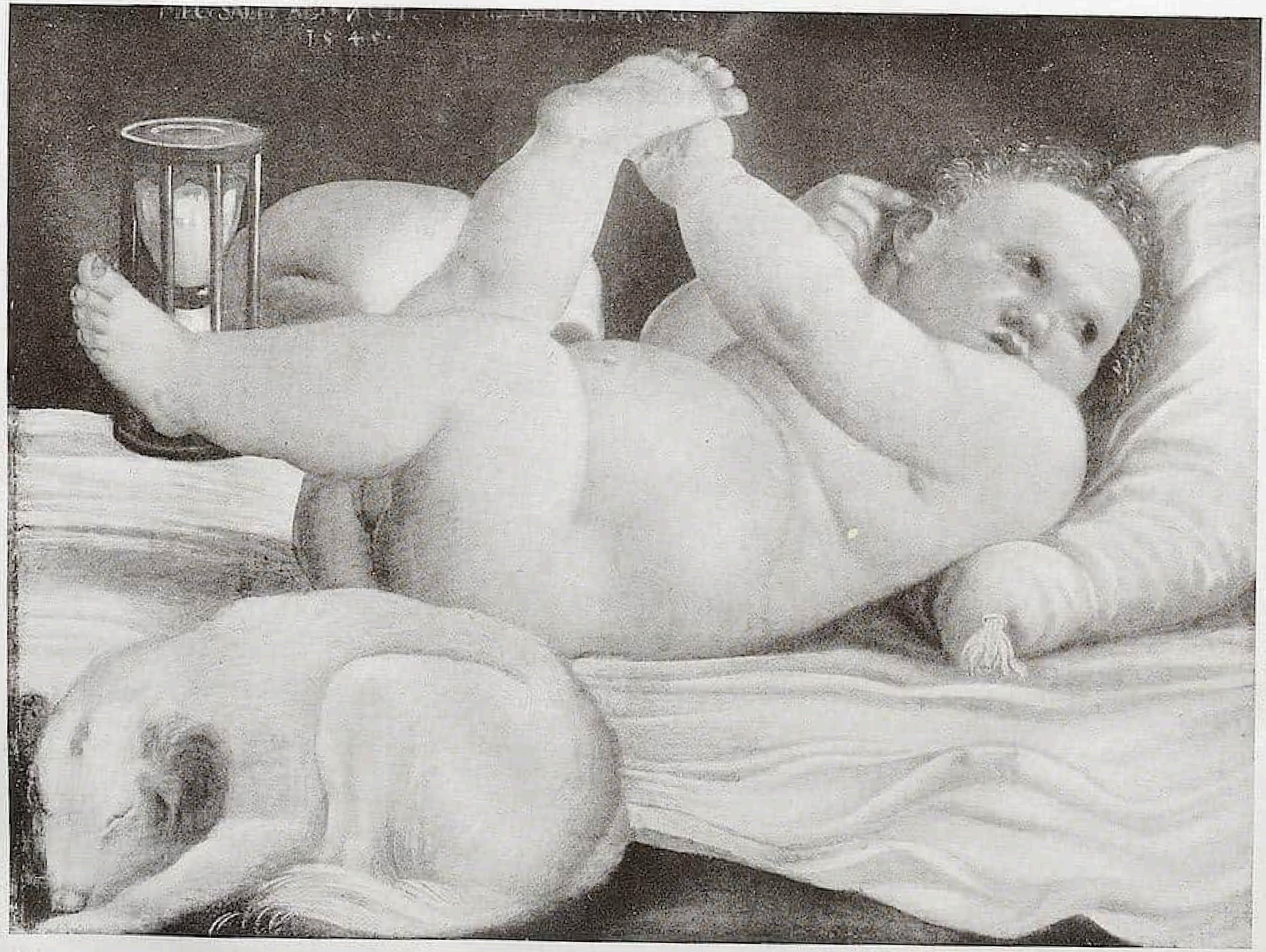
Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone":

BERLIN: Curt Bauer, Berlin-Südende, Märkische Str. 3, II, Tel. Steglitz 110. / MÜNCHEN: Dr. Leopold Zahn, München, Kaulbachstr. 35, I / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Marienstr. 19 / ÖSTERREICH: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerstr. 10 / NIEDERLANDE: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Willem van Outhoornstraat 29 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelsangstr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / DÄNEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Hotel Belvedere, Raadhuspladsen / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 120 Haven Avenue, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Avenida Leandro Alem 424 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92

Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2
Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Akademische Lesehalle
Heidelberg.



Chriſtoph Amberger.

Vanitas. Öl auf Holz.
Beſ.: Bachſtitz-Galerie, Den Haag.

Modell und Akt in Rom / Geschichtliche Studie

Mit drei Tafeln und einer Textabbildung *Von FRIED. NOACK*

Über Wert oder Unwert des Studienaufenthalts deutscher Künstler in Rom ist bis in unsere Tage viel hin und her gestritten worden, und manche dagegen erhobene Einwände sind gewiß nicht unberechtigt. Jedoch an einem Vorzug Roms vor allen unseren deutschen Kunststätten kann selbst der entschiedenste Gegner der künstlerischen Romfahrt nicht rütteln; die Ewige Stadt ist das Paradies der Modelle und des Aktstudiums. Sie war es in den vergangenen Jahrhunderten und ist es auch in der Gegenwart geblieben, wie jeder Maler und Bildhauer unbedenklich bestätigen wird, der in Rom nach lebenden Vorbildern gearbeitet hat. Der alte Gottfried Schadow, gewiß ein Mann, dessen Wort in diesen Dingen Gewicht hat, hob einige Jahre nach seiner Heimkehr aus Rom in einem 1802 verfaßten Aufsatz „Über die Werkstatt des Bildhauers“ ausdrücklich den Vorzug hervor, den der Künstler dort hinsichtlich der Leichtigkeit, passende Modelle zu finden, vor Deutschland genießt. Die Natur des Landes, besondere Rasseneigenschaften, Sitte und Überlieferung wirken zusammen, um dem Modellwesen günstige Bedingungen zu schaffen und, was das Wichtigste ist, in bezug auf Körperschönheit und Brauchbarkeit zu hohen künstlerischen Aufgaben eine Auswahl von Vorbildern zu bieten, wie sie wohl von keinem Ort der Welt sonst erreicht wird. Hinsichtlich der reinen Schönheit wird auch dem Laien der große Vorrang des italienischen Modells vor dem der nördlichen Länder einleuchtend, wenn er nackte Gestalten aus den Kunstwerken der italienischen Auflebungszeit mit denen vergleicht, die gleichzeitig von deutschen oder niederländischen Künstlern geschaffen wurden. Ein Idealbild des schönen Menschen zu gewinnen und sich einzuprägen war dem Künstler Italiens auf mannigfache Weise leichter als dem nordischen, und die genußfrohe Leichtlebigkeit des päpstlichen Roms zur Zeit der Wiederentdeckung der Antike bot ihm reichlich Gelegenheit, schöne Frauen unmittelbar als Modelle zu benutzen. An Kurtisanen niederen und höheren Ranges hat es in der Stadt der Päpste und Kardinäle damals nicht gefehlt, und Künstlern von fest begründetem Ruf wurde es nicht schwer, an die besten Vorbilder zu gelangen. Eine alte Überlieferung meldet, daß Raffael in der Sappho auf seinem Gemälde des Parnaß die schöne Imperia, die Geliebte des Bankfürsten Agostino Chigi und einiger anderer vornehmer Römer, verewigt habe; da der Idealkopf des gerade hinter Sappho stehenden Dichters eine unverkennbare Ähnlichkeit mit dem im Familienschloß zu Ariccia aufbewahrten Bildnis Chigis zeigt und die Leier in ihrer Hand im Einklang mit der poetisch-musikalischen Begabung steht, die von den Zeitgenossen an Imperia gerühmt wird, so darf man es wohl als sicher annehmen, daß hier die berühmte Kurtisane Modell gesessen hat, die von ihrem getreuesten Verehrer Chigi bei Lebzeiten mit fürstlichem Glanz umgeben und nach ihrem frühen Hinscheiden mit einem kostbaren Grabdenkmal geehrt worden ist. Das wäre aber nicht die einzige Frauengestalt, die der göttliche Urbinate nach dem Vorbild der Imperia gemalt hat. Die im Vordergrund der Transfiguration kniende auffallende weibliche Figur, die geflissentlich in ihrer Körperpracht dahin gestellt zu sein scheint, um im Gegensatz zu den übrigen Gestalten eine Note von blühender Frauenschönheit in das ernste Gemälde zu bringen, gleicht der Sappho des Parnasses so stark, daß man wohl annehmen darf, der Meister habe hier nach einem älteren Bildnis der verstorbenen Freundin Chigis gearbeitet, mit der er durch seine großen Aufträge für diesen ohne Zweifel in persönliche Berührung gekommen ist. Die Vermutung liegt nahe, daß Imperia auch den weiblichen Gestalten der Farnesina-Fresken als Vorbild zugrunde liegt. Daß die Künstler Roms in jener Zeit durchgängig ihre Verhältnisse mit schönen Dirnen hatten, die ihnen als Modelle und zur Liebesfreude dienten, das hat uns Benvenuto Cellini in seiner Selbst-

biographie an verschiedenen Stellen mit fröhlicher Unbefangenheit erzählt; ich erinnere nur an das Festgelage bei Michelangelo da Siena, zu dem jeder Gast seine „Krähe“ mitbringen mußte, und an den nächtlichen Einbruch in seiner Werkstatt, den Cellini in den Armen seiner wunderschönen und anmutigen Dienstmagd verschlief. Das Beispiel der einheimischen fand Nachahmung bei den fremden Künstlern, die in Rom als der hohen Schule ihre Ausbildung zu vollenden suchten; in den erhaltenen Nachrichten über Leben und Treiben derselben im 16. und 17. Jahrhundert spielen gefällige Mädchen und Frauen aus den niederen Ständen eine große Rolle, nicht selten zum Leidwesen des Forestiere. So mußte Hermann Swaneveldt um 1636 seine freundschaftlichen Beziehungen zu einem hübschen Mädchen aus Velletri mit dem Verlust von Gemälden bezahlen, die seine Gefährtin heimlich aus seiner Werkstatt entwendete und verkaufte.

Während es dem fertigen Künstler, wenn er nur genügend Geld ausgeben konnte, nicht schwer war, in Rom auch Weiber zu finden, die ihm ihre Reize unbedenklich enthüllten, litt das Aktstudium der Schüler unter erheblichen Beschränkungen. Denn die Priesterherrschaft, die mit ihren starrkirchlichen Grundsätzen bemüht war, wenigstens den äußeren Schein strenger Sittsamkeit zu wahren, hinderte zwar den Künstler nicht, in seinen vier Wänden zu treiben, was ihm behagte, griff aber in den mehr oder minder öffentlichen Unterricht mit entsprechenden Verboten ein, die von der Grundanschauung ausgingen, daß das Nackte an sich unsittlich und vom Übel war. Das mußte die Akademie S. Luca erfahren, als sie die künstlerische Ausbildung zu ihrer Aufgabe machte. Sie stand von Anfang an unter priesterlicher Bevormundung. Girolamo Muziano, der 1577 von Papst Gregor XIII. die Bestätigungsbulle zur Gründung der Akademie erlangt hat, stellte auch das Zeichnen nach dem lebenden Modell in seinen Unterrichtsplan ein. In der Accademia del Nudo, wie man den Aktsaal nannte, sollten die der Akademie angehörenden Meister in monatlichem Wechsel den Unterricht leiten, der seit 1593 an den Vormittagen der Festtage stattfand. Nun waren wohl die Künstler selbst von falscher Schamhaftigkeit frei; hatten doch die Genossen von S. Luca das Jüngste Gericht Michelangelos vor der völligen Zerstörung gerettet, als der blinde Sittsamkeitseifer Pauls IV. an den Nacktheiten des Gemäldes Anstoß nahm, und den barbarischen Eingriff auf die berüchtigte Hosenbekleidung durch Daniele da Volterra zu beschränken gewußt; aber in ihre akademischen Einrichtungen mußten sie sich von der Hierarchie dreinreden lassen und sich dem kirchlichen Ermessen unterordnen, welches dem künstlerischen Freiheitsdrang Fesseln anlegte. Im Interesse der guten Sitte wurde das Recht, nacktes Modell zu benutzen (spogliare modelli), nur den Mitgliedern der nnter geistlicher Aufsicht stehenden Akademie zuerkannt; die 1715 erneuerten Satzungen bestätigten es ausdrücklich. Der Besuch der Aktschule war den Schülern nur unter der Bedingung gestattet, daß sie alle Sonntage die Kirche besuchten, eine Vorschrift, die noch im Januar 1839 erneuert worden ist und bei den Protestanten unter den fremden Künstlern, welche an dem Aktzeichnen teilzunehmen pflegten, die Besorgnis erweckte, davon ausgeschlossen zu werden. Sonst war der Besuch der von der Akademie geleiteten Aktschule kostenlos jedem Jünger der Kunst freigestellt, die Ausgaben wurden von der Akademie selber bestritten. Es wurde sowohl nacktes wie Gewandmodell gestellt, aber nur männliches; Weiber waren von dem Zutritt zur Accademia del Nudo ausgeschlossen. Anfänglich scheint, wahrscheinlich wegen Mangels an geeigneten heizbaren Räumen, der Aktsaal nur während der guten Jahreszeit geöffnet gewesen zu sein; es liegt ein Beschluß der Akademie S. Luca vom 24. April 1678 in ihren Sitzungsberichten vor, wonach das Zeichnen nach dem nackten Modell am ersten Sonntag im Mai beginnen und jeden Sonntag vormittags 10 Uhr unentgeltlich stattfinden soll. In den Rechnungsbüchern von S. Luca sind einzelne Zahlungen an Modelle aufgezeichnet; sie fallen in die Jahre 1628—29 und 1642 und überliefern uns die Namen dreier männlicher Modelle, Cosimo Fiorentino, Giovanni Ugolino und Francesco Agatone, sowie den Lohnsatz von 1 Scudo 20 Bajocchi = 6 Frank für den Monat, bzw. $1^1/_2$ Fr.

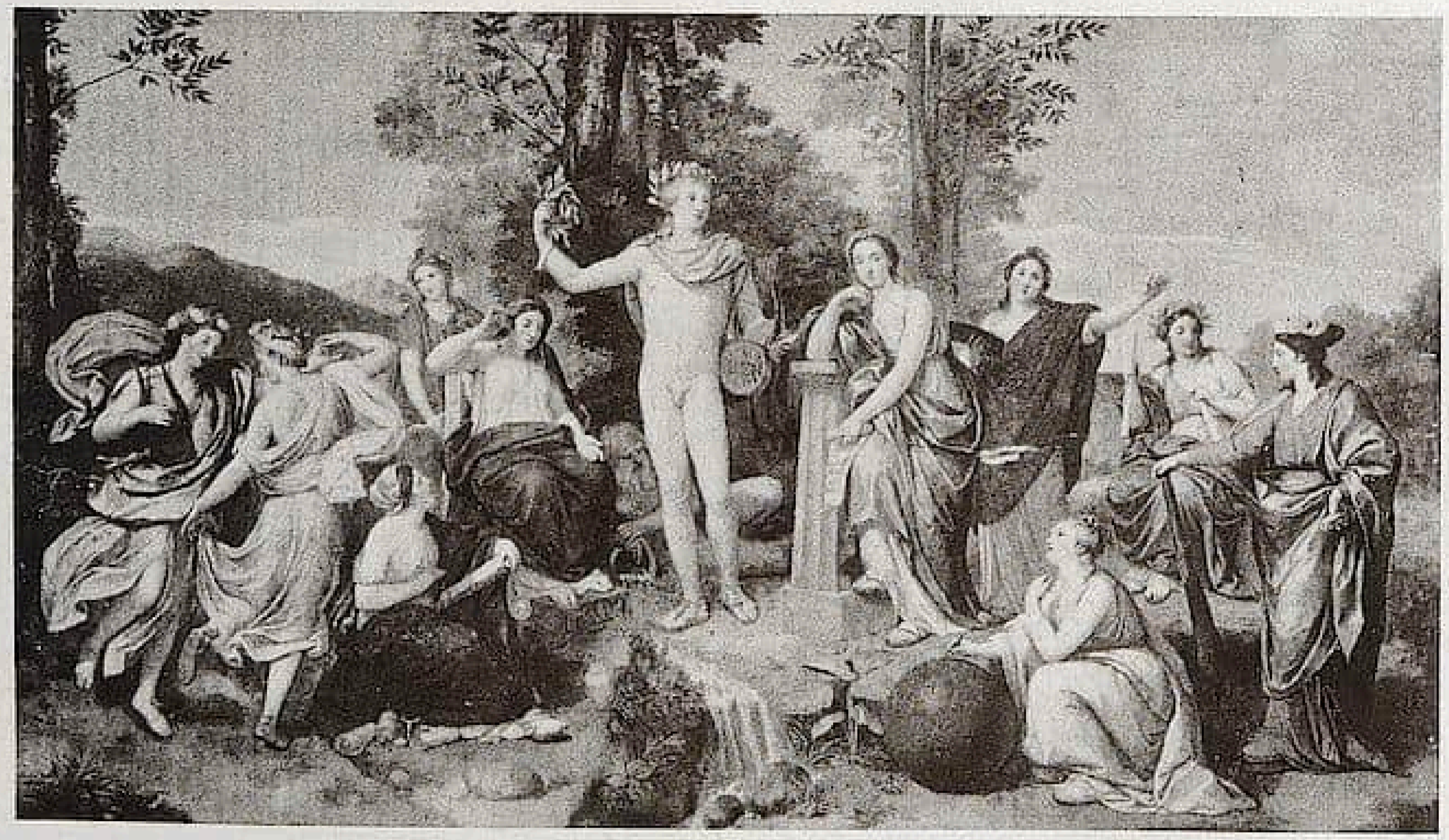
für die einzelne zwei- bis dreiſtündige Sitzung. In der 1666 begründeten franzöſiſchen Akademie wurde das Aktſtudium mit größerer Freiheit betrieben als in S. Luca; man ſtellte auch nacktes weibliches Modell, bis die Päpſte am Anfang des 18. Jahrhunderts es unterſagten. Der Reiſende Joh. Gg. Keyßler, der dies berichtet, liefert aus dem Jahre 1730 die Beſchreibung einer Sitzung im franzöſiſchen Aktſaal, woraus wir erfahren, daß derſelbe auch von Fremden als römiſche Sehenswürdigkeit beſucht zu werden pflegte. In der Karwoche ſtand dort ein junger kräftiger Burſch Modell als Heiland am Kreuz; ſobald einer der neugierigen Beſucher den Raum verlaſſen wollte, machte der Burſch ſich von ſeinen Feſſeln los, ſprang von der Bühne herab und bettelte bei dem Zuſchauer um ein Trinkgeld.

Zu dem Verbot der weiblichen Akte bemerkt Keyßler, die Kurie könnte natürlich nicht verhindern, daß ein franzöſiſcher Akademiepenſionär ſich ein liederliches Frauenzimmer in die Wohnung kommen ließ, um Studien daran zu machen. Wenn es ſich um nacktes weibliches Modell handelte, war der Künſtler auch um die Mitte des 18. Jahrhunderts gemeinhin auf die Kurtiſanen angewieſen, wenn er nicht eine junge Römerin heiratete, die ſich ihm auch für die Berufsarbeit zur Verfügung ſtellte. Zu Goethes Zeiten war es nicht anders. Er ſchrieb im Februar 1787 an den Herzog aus der in ſeinem Künſtlerkreis geſammelten Erfahrung heraus: „Die Mädchen oder vielmehr die jungen Frauen, die als Modelle ſich bei den Malern einfinden, ſind allerliebſt mitunter und gefällig, ſich beſchauen und genießen zu laſſen. Es iſt auf dieſe Weiſe eine ſehr bequeme Luſt, wenn die franzöſiſchen Einflüſſe nicht auch dies Paradies unſicher machten. Ich bringe das Porträt von ſo einem Geſchöpf mit, man kann nichts Zierlicheres ſehen." Modellſtehen und ſich preisgeben waren demnach in der Regel für ein Weib nicht voneinander zu trennen. Mädchen, die etwas auf ſich hielten, gaben ſich zum nackten Akt überhaupt nicht her und für Gewand- oder Teilakt auch nur unter Schutzmaßregeln gegen Verführung; ſie kamen nur in Begleitung der Mutter oder einer weiblichen Verwandten ins Atelier, eine Gepflogenheit, der man auch heute noch begegnet, wenn auch nicht immer zur Behütung der Jungfräulichkeit, ſondern oft nur zum Zweck einer geſchickteren Behandlung des Geſchäfts und eines einträglicheren Handels mit der jugendlichen Schönheit. Umſichtige Mütter verſtanden es, die Begeiſterung eines unerfahrenen Künſtlers für die Reize der Tochter vorteilhaft auszumünzen und eine dauernde Verſorgung durch die Ehe herbeizuführen. So erging es dem kaum zwanzigjährigen Mengs mit dem Modell für das Madonnenbild, welches der Kurfürſt von Sachſen für die Dresdener Hofkirche bei ihm beſtellt hatte. Die ſchöne Kärrnerstochter Margherita Guazzi wurde ſeine Gattin, noch bevor das Altargemälde fertig war, und iſt ihm in der Ehe noch lange in weitem Umfang Modell geweſen. Gerade an ihrem Beiſpiel iſt zu erſehen, wie brave kleinbürgerliche Kreiſe über die Entblößung des Körpers vor Künſtleraugen dachten. Frau Mengs hielt es für nötig, im Beichtſtuhl zu geſtehen, daß ſie ihrem Gemahl als Modell diente, worauf der Beichtvater ſie beruhigte mit der Begründung, ſie verhüte dadurch das Schlimmere, daß der Künſtler leichtfertige Frauenzimmer ins Atelier kommen ließe. Dieſelbe Frau Mengs hat aber ſpäter, während ihr Mann in Madrid weilte, mit ſeinem Freund Winckelmann in Rom ohne Bedenken das Lager geteilt.

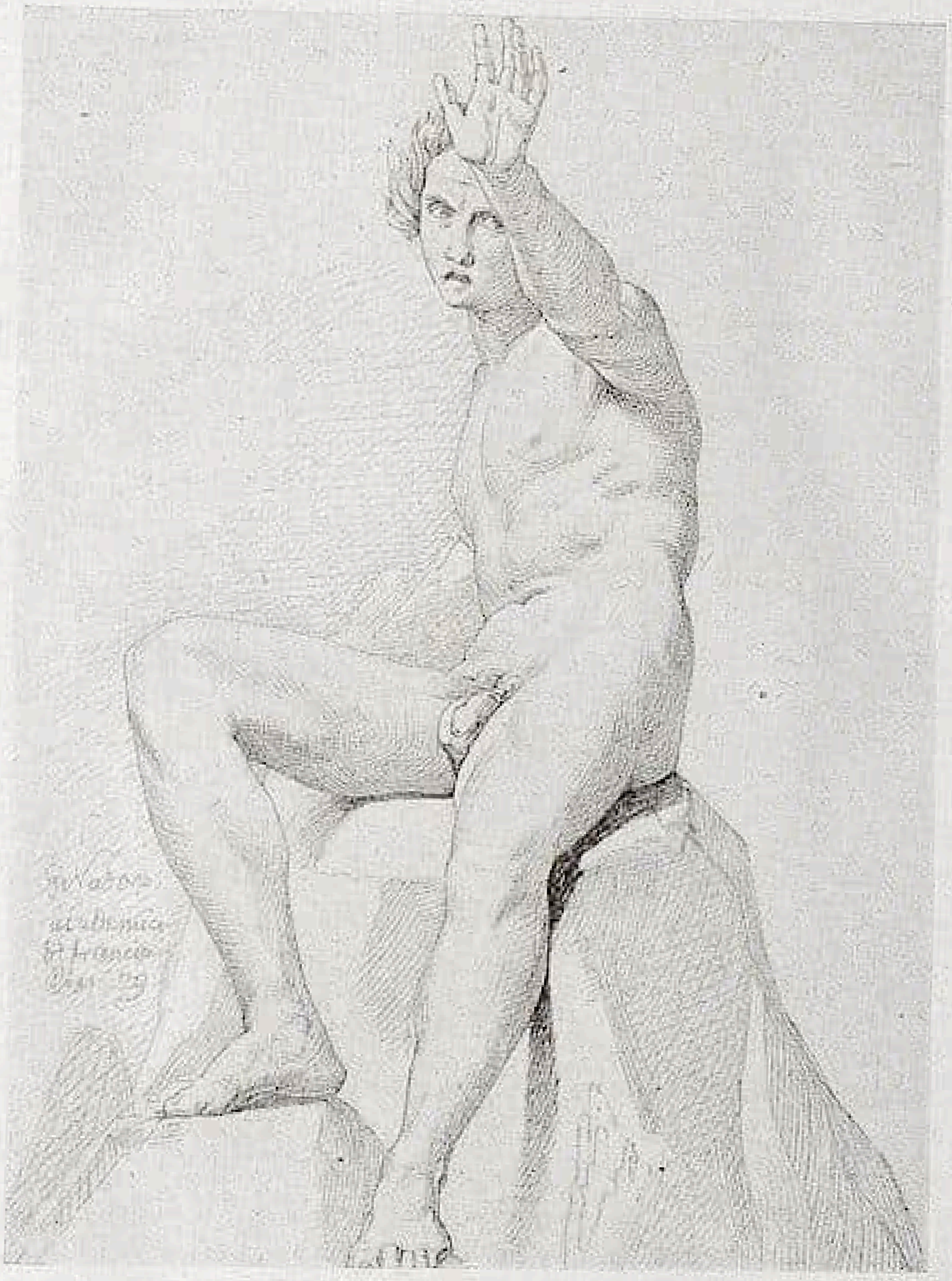
Um die Zeit, als Mengs ſeine ruhmvolle Tätigkeit am Tiber begann, hat Benedikt XIV. der Pflege der Künſte und der künſtleriſchen Ausbildung ſeine Fürſorge zugewandt. Der Begründung der kapitoliniſchen Gemäldeſammlung ließ er eine Neuordnung der Accademia del Nudo durch einen Erlaß vom 6. April 1754 folgen. Im Stockwerk unter dem neuen Galerieſaal, wo der Durchgang unter den Bogen des Vignola nach dem Tarpejiſchen Fels führt, ſtellte er einen Raum für die Aktſchule zur Verfügung, der günſtiger war als der bisher in der Akademie S. Luca ſelbſt für dieſen Zweck benutzte, ſorgte für die Mittel zu ihrem Unterhalt und ordnete regelmäßige Preisverteilungen an, um den Eifer der Aktſchüler anzuſpornen. Die Leitung und Beauf-

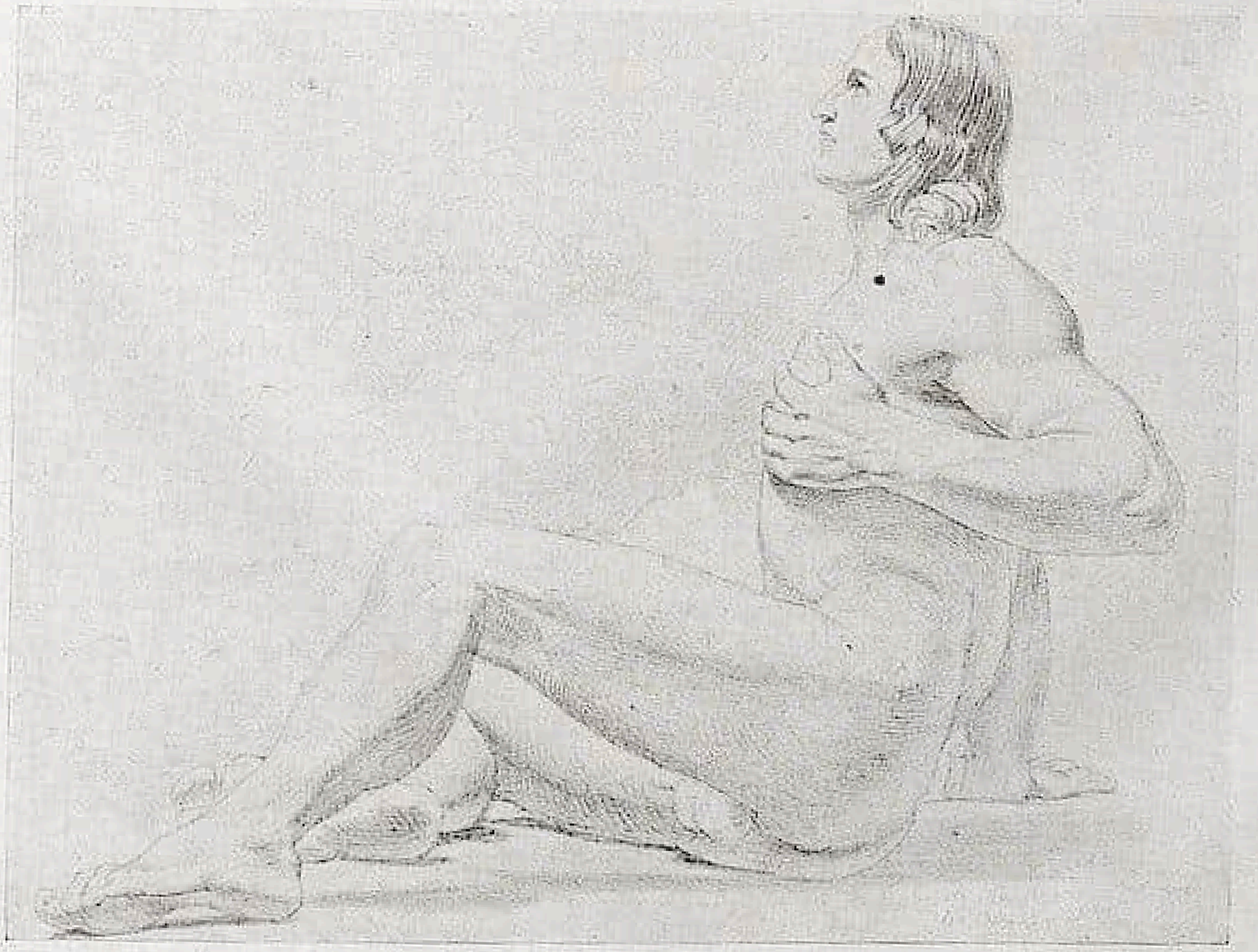
sichtigung des Unterrichts blieb den Akademikern von S. Luca überlassen, die alljährlich von der Mitgliederversammlung in der Zahl von zehn ausgewählt wurden, um in monatlichem Wechsel als maestri dell' Accademia del Nudo zu walten. Auch Mengs wurde am 10. November 1754 und später noch einigemal zu diesem Amt erkoren. Als höchste Autorität stand über der ganzen Einrichtung der Kardinalkämmerer, ohne dessen Zustimmung nichts geschehen konnte, nicht einmal die Auswahl der passenden Modelle! Die kirchliche Bevormundung des ganzen Aktunterrichts war durch Benedikts Verordnungen eher verschärft als gemildert worden, aber sie bedeuteten doch in mancher Hinsicht einen Fortschritt. Die Tätigkeit im Aktsaal wurde neu belebt und durch Ausdehnung der Arbeitszeit fruchtbarer, denn ein Handschreiben des Papstes vom 11. Oktober 1754 bestimmte, daß täglich zwei Stunden lang unterrichtet wurde, den Sommer über am Morgen, im Winter abends bei künstlicher Beleuchtung, nur die Festtage und die allgemeinen römischen Ferien waren ausgenommen. Die größere Räumlichkeit auf dem Kapitol gestattete eine stärkere Beteiligung; ein halbes Hundert und mehr junge Leute fanden sich dazu ein, nicht einheimische allein, sondern auch Pensionäre deutscher Höfe. Zuzeiten war der Zudrang so stark, daß die Teilnehmer selber Klage darüber führten, weil Unordnung dadurch entstand. Mehrere Romreisende, auch Künstler, haben Beschreibungen des Aktsaals hinterlassen, aus denen zu entnehmen ist, daß derselbe gemäß dem damaligen Stand der Technik sinnreich und zweckdienlich ausgestattet war. Die eine Seite des Raumes war von dem Ofen und der Bühne eingenommen, auf welcher das Modell nach den Weisungen des leitenden Akademikers seine Stellung einnahm. Davor war eine große Lampe zur Beleuchtung des Modells aufgehängt, die nach einer Beschreibung, die der Maler Puhlmann in der Monatsschrift der Berliner Akademie davon gegeben hat, nach Angaben Pompeo Batonis hergestellt war und in einem Kasten zwei Reihen von 11—12 Brennern enthielt. Puhlmann hebt auch als nachahmenswert hervor, daß auf Batonis und Mengs' Anregung der einzelne Akt die ganze Woche hindurch, also im ganzen 12 Stunden lang stehen mußte. Außer der Modellampe hatte jeder Schüler seine besondere Lampe auf einen Stab gesteckt neben sich; die Einzelsitze der Zeichner waren so eingerichtet, daß sie nach Breite, Länge und Höhe aufgestellt werden konnten und drei übereinander erhöhte Reihen bildeten. Es war während der Arbeitszeit völlige Stille geboten, was angesichts der großen Teilnehmerzahl nicht anders sein konnte; aber Störungen und Unordnungen kamen doch durch jugendlichen Übermut manchmal vor. Als im Dezember 1771 viele Schüler bei der Akademie S. Luca Klage über die Unruhe führten, die durch die übermäßige Anzahl der Teilnehmer hervorgerufen wurde, wies die Versammlung die Beschwerdeführer an den Kardinalkämmerer als oberste Aufsichtsbehörde. Die Akademieprofessoren selber sind offenbar häufig nicht imstande gewesen, die junge Gesellschaft in Zucht zu halten; 1772 und 1776 brachten die Leiter des Aktsaals bei der Mitgliederversammlung der Akademie wieder Klagen über Unbotmäßigkeit der Schüler vor. Als die Accademia del Nudo 1806 in das ehemalige Konvertitenkloster am Corso verlegt wurde, erwartete man, daß die Unordnungen, deren Ursache man zum Teil in der Entlegenheit des Lokals auf dem Kapitol suchte, nun aufhören würden, aber vergeblich. Im Sommer 1810 mußte die Akademie den Bildhauer Thorwaldsen, der gerade die monatliche Leitung hatte, zu kräftigem Einschreiten gegen die Ruhestörer auffordern. Eine Mitschuld an den Störungen der Ordnung ist wohl auch der internationalen Zusammensetzung der Schülerschaft zuzuschreiben, die leicht zu Äußerungen der Eifersucht führte. Es sollen von der Eröffnung des Aktsaals auf dem Kapitol bis 1800 nicht weniger als 107 Ausländer dort gearbeitet haben, nämlich 24 Franzosen, 20 Spanier, 20 Deutsche, 16 Flamen, 8 Schweizer, 8 Portugiesen, 5 Engländer, 4 Polen und 2 Russen. Häufig gab aber die Unzulänglichkeit der Modelle, deren Auswahl letzten Endes von dem Kardinalkämmerer abhing, Anlaß zur Unzufriedenheit der Aktzeichner. An guten Vorbildern für das Studium des menschlichen

Vittoria Caldoni.
Nach einem Gemälde Frdr. Overbecks in der Sammlung Frdr. Lahmann.



Mengs' Parnaß in Villa Albani, Rom. Die auf die Säule gelehnte Muse Klio stellt Mengs' Frau dar.





Aktmodelle der Académie de France, Rom 1829; gez. von Franz Nadorp.

Körpers hat es in Rom nie gefehlt, aber die Entscheidung der päpstlichen Behörde bei der Zuteilung der Modelle ist offenbar nicht selten nach Gesichtspunkten erfolgt, die mit den Bedürfnissen der Kunst wenig zu tun hatten. Zunächst waren ja Frauenzimmer grundsätzlich ausgeschlossen; nur Gorani berichtet in seinen Memoiren aus den ersten Jahren der großen Revolution, daß zuweilen auch Weiber auf dem Kapitol Modell standen, dann sei man aber mit der Zulassung der Teilnehmer besonders vorsichtig gewesen. In den Akten der Akademie S. Luca wird dagegen immer nur von Männern gesprochen, und wir erfahren aus ihnen, daß da sehr geringe Abwechselung geboten wurde. Das Modell wurde nämlich meist für ein Jahr und länger angenommen, erhielt 70 Scudi jährlich bei drei Monaten Ferien, also ungefähr $1^1/_2$ Frank für die einzelne Sitzung. Der Kardinalkämmerer scheint manchmal für diesen Dienst alte Leute bestimmt zu haben, denen er eine Versorgung verschaffen wollte, und sie stammten durchweg aus der Hefe des Volkes. Daher entschied im März 1791 die Mitgliederversammlung der Akademie, daß das erkrankte Modell wegen hohen Alters kaum mehr tauglich sei, und bat den Auditor der päpstlichen Kammer, für Ersatz zu sorgen. Da dieser ihnen eine Auswahl anheimstellte, so schlugen sie nach längerer Prüfung mehrerer Bewerber einen gewissen Giuseppe Dioli vor, der vom Auditor des Kardinalkämmerers gutgeheißen, aber schon im Dezember desselben Jahres auf Geheiß des Auditors entlassen wurde. Im Januar 1792 wurde unter 12 Bewerbern Sante Giulioni gewählt, von der päpstlichen Kammer bestätigt, aber schon nach zwei Jahren durch den Tod seinem Modellberuf entrissen. Darauf erbat sich die Akademie wieder den Dioli aus, der inzwischen wegen irgendeines Verbrechens als Galeerensträfling nach Civitavecchia gebracht worden war, und erlangte seine Begnadigung. Dioli tat aber den Dienst nur noch bis zum Dezember 1796, dann beschwerten sich die Studierenden wegen seiner zunehmenden Abmagerung und verlangten einen besseren Ersatz. Von anderen Modellübelständen berichten die Akademieakten der Jahre 1808—10; der Gärtner der Villa Pamfili, der im Januar 1808 vom Kardinalkämmerer die Bestätigung erhalten hatte, mußte schon Ende des Jahres entfernt werden, weil er die Krätze hatte und sich schlecht aufführte, auch im Februar 1810 wurde wieder über das schlechte Betragen des neuen Modells Klage geführt. Im neuen Jahrhundert tat der öftere Lokalwechsel der Aktschule Eintrag; die durch eine Schenkung Canovas gut ausgestatteten Räume im ehemaligen Konvertitenkloster mußten bald nach der Wiederherstellung des Kirchenstaats verlassen werden, und 1819 siedelte der Aktsaal in das vordem vom Collegium Germanicum bewohnte Gebäude bei S. Apollinare über, kehrte gegen Ende der dreißiger Jahre wieder auf das Kapitol zurück und fand dann Unterkunft in dem Neubau an der Ripetta, dem sogenannten Ferro di Cavallo.

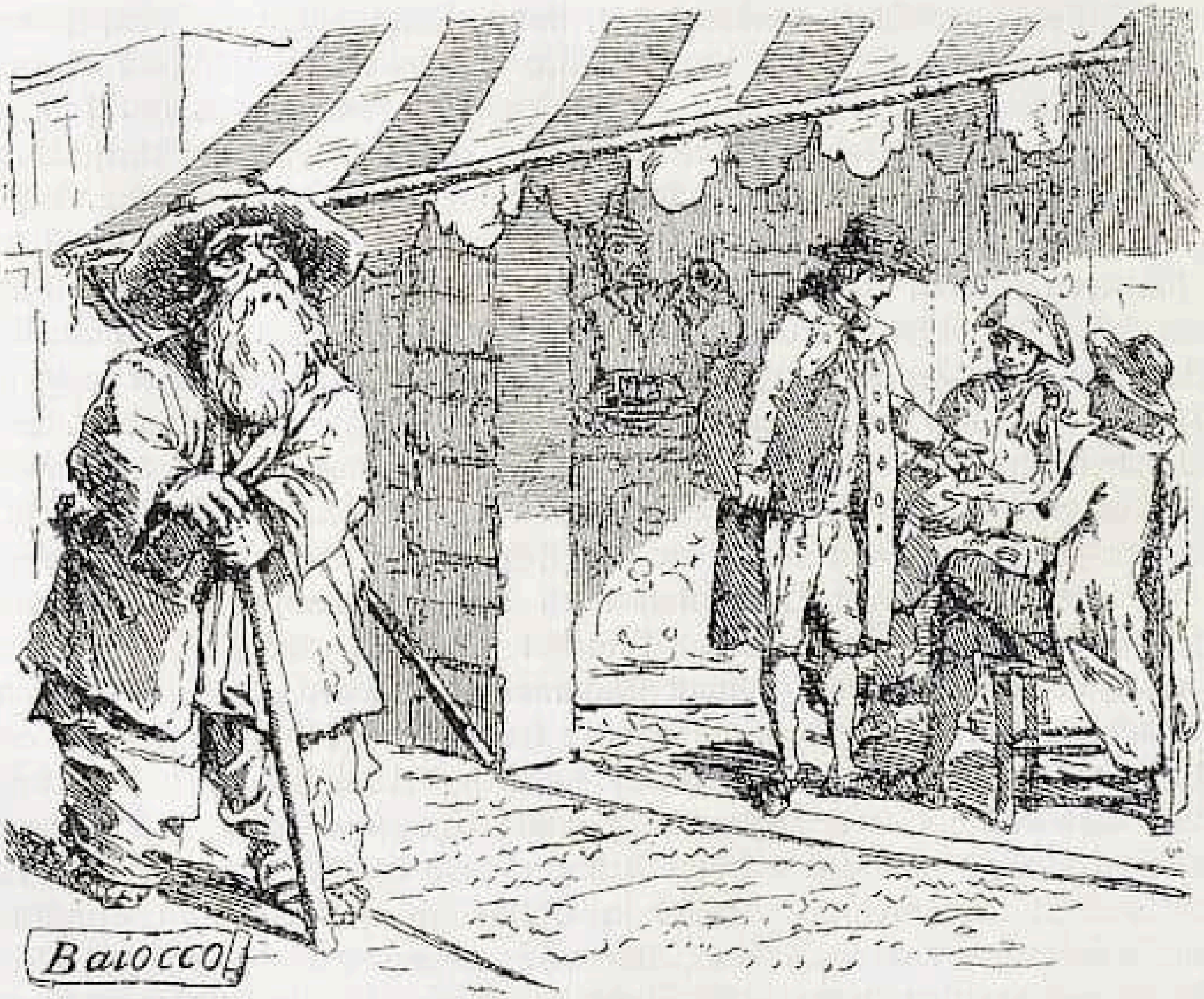
Die obenerwähnten Übelstände erweckten doch bei vielen Kunstjüngern, obgleich die kostenlose Benutzung der Accademia del Nudo sehr verlockend war, das Verlangen nach etwas Besserem, vor allem nach größerer Bewegungsfreiheit und nach mehr Mannigfaltigkeit des Studienmaterials, als die von der Hierarchie bevormundete Schule ihnen bot. Manche konnten die Gastfreundschaft der französischen Akademie genießen, die zu ihrem Aktsaal, soweit der verfügbare Raum es gestattete, auch fremden Künstlern den Zutritt unentgeltlich gewährte. Dieses Entgegenkommen wurde bis in die jüngste Zeit von den Direktoren derselben geübt, und selbst während des ersten Kaiserreichs und unmittelbar nach seinem Zusammenbruch konnten deutsche Künstler in der Villa Medici, die seit 1803 Sitz der Academie de France war, nach dem Modell zeichnen. Mit dem Erstarken der deutschen Künstlerkolonie seit dem Wirken Mengs' und Winckelmanns in Rom bildete sich eine andere Gepflogenheit, die unseren Landsleuten den Vorteil gewährte, daß sie das Aktstudium in freundschaftlicher Gemeinschaft, ohne fremde Einschränkung und mit mäßigem Kostenaufwand betreiben und brauchbare Vorbilder dafür gewinnen konnten. Das geschah in den kleinen Privatakademien, die sich im Atelier eines Künstlers auftaten, der durch seine Tüchtigkeit Ansehen bei

den Landsleuten genoß und ein gewisse Führerrolle spielte. Er stellte den Raum zur Verfügung, wählte das Modell und wies ihm die passende Stellung an, übte wohl auch etwas Kritik an den Arbeiten jüngerer Kollegen und war so der Leiter der Akademie, deren Unkosten von den Teilnehmern gemeinsam getragen wurden. Da in diesen kleinen Kreisen keine schulmäßige Strenge herrschte und kein Schweigen geboten war, so pflegte während des Zeichnens eine lebhafte Unterhaltung über den Gegenstand der gemeinsamen Aufmerksamkeit getrieben zu werden, die wertvolle Anregungen und Belehrungen gewährte. Solche kleine Akademien wurden daher rasch beliebt, und es sollen ihrer gegen Ausgang des 18. Jahrhunderts zehn bis zwölf verschiedene bestanden haben, die teils von Deutschen, teils von Italienern geleitet wurden. Eine der angesehensten war die des Bildhauers Alexander Trippel in einem Haus bei der Kirche Trinità dei Monti, an der Tischbein, Zauner, Füger, Mechau, Kobell, Grandjean und andere beteiligt waren. Ungefähr gleichzeitig mit dieser leitete der Maler Franz Josef Bergler eine gemeinsame Aktschule, während etwas später um 1795 Joh. Christian Reinhart auf vielfaches Drängen von Freunden ein ähnliches Unternehmen in die Hand nahm, als dessen Teilhaber Mechau, Keller, Roos, Bury, Weinbrenner, Pfenninger, Hummel, Koch, Hoffmann, Hartmann, Du Ry, von Rohden, Köck, Distelbarth, Gmelin und Thorwaldsen genannt werden. In bezug auf künstlerischen Wert standen die Modelle der Privatakademien jedenfalls höher als die der öffentlichen Scuola del Nudo der Lukas-Akademie, die im wesentlichen doch nur für Anfänger in der Kunst bestimmt war, während die fremden Künstler, die sich zu gemeinsamem Aktstudium vereinigten, als junge Männer von großenteils schon abgeschlossener Berufsbildung erheblich größere Ansprüche an die Körperbeschaffenheit und Darstellungsfähigkeit der Modelle stellten. Hinsichtlich ihrer sozialen Rangstufe und allgemeinen Moral waren sie aber im ganzen nicht besser als die andern, wenn sie sich auch besser bezahlen ließen. Nach Tischbeins Mitteilungen erhielt ein Mann im Durchschnitt einen halben Scudo ($2^1/_2$ Frank) für die Tagesarbeit, ein Weib vielleicht einen Frank mehr. Die weiblichen Modelle waren in der Regel leichtfertig, sie opferten, wie der Reisende Adler 1781 von den zahlreichen armen und schöngewachsenen Mädchen sagt, die zu den Malern aufs Zimmer kamen, ihre Ehre zum Besten der Kunst auf, und solche wie die von Moore 1775 erwähnte, die ihrem Wesen und Verhalten nach eher eine Diana als eine Venus vorstellen konnte, bildeten eine seltene Ausnahme. Die Männer andererseits ließen sich nicht selten schwere Verbrechen zuschulden kommen. Der Freund Goethes, Karl Philipp Moritz, erzählt 1788 von der Hinrichtung eines Modells auf der Piazza del Popolo, von einem zweiten Berufsgenossen, der nach Verübung eines Mordes durch deutsche Künstler in Verkleidung auf den Spanischen Platz gerettet wurde, wo er die Asylfreiheit genoß, die als altes Diplomatenvorrecht die ganze Nachbarschaft des spanischen Botschaftspalastes umfaßte, sowie von einem dritten Modell der französischen Akademie, welches den Sohn eines von ihm ermordeten Menschen bei sich aufzog, obwohl er erwarten mußte, daß derselbe einmal den Vater an ihm rächen würde. Betteln und Modellstehen waren in der Regel so innig verbundene Beschäftigungen, daß es meist nicht zu unterscheiden war, welcher von beiden Berufen den Haupt- und welcher den Nebenberuf bildete. Ein absonderlicher Typus dieser Art war zu Goethes und Moritz' Zeiten der sogenannte Bajocco, der Stammbettler des Caffés Greco in Via Condotti und des Caffés Inglese an der Piazza di Spagna, ein unförmlicher Krüppel, der mit seinen schnurrigen Einfällen die Gäste belustigte und sich rühmte, zwar nicht so schön, aber doch so alt wie eine antike Statue zu sein. Er war aus Cesena, der Heimat Pius' VI. gebürtig, hieß eigentlich Francesco Ravagli und war, als Moritz und Goethes Freundeskreis ihn kannte, gegen 70 Jahre alt. Trotz seiner unförmlichen Zwerggestalt hatte er als bejahrter Mann noch eine Lebensgefährtin gefunden und Kinder mit ihr erzeugt. Seine kuriose Erscheinung hat viele Künstler zur Nachbildung gereizt und ist in mehreren Zeichnungen und Stichen aufbewahrt, wovon ein Blatt

aus der Hand Fragonards sich im Frankfurter Städelschen Institut befindet, ein anderes von Bury in Weimar.

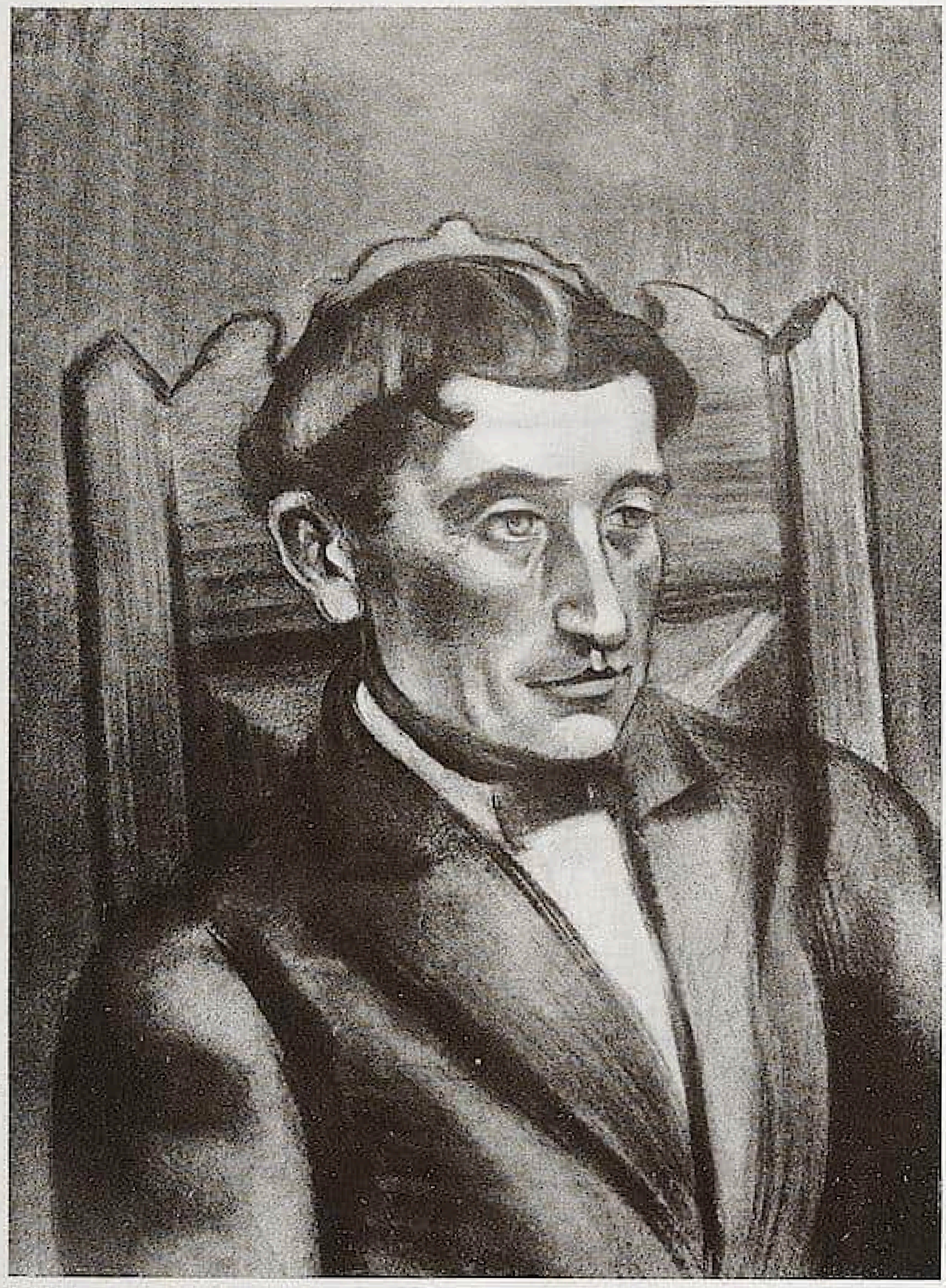
Nach den Befreiungskriegen hebt sozusagen die Blütezeit des römischen Modellwesens an, die mehrere Jahrzehnte währende Periode der weltberühmten römischen Modelle, die zum Teil einen beherrschenden Einfluß auf die Kunstmoden ausübten, indem sie als selbständiger Vorwurf für Gemälde dienten, die nichts anderes als das Urbild mehr oder minder idealisiert oder als Typus darstellen wollten. An dieser künstlerischen Verherrlichung des römischen Modells um seiner selbst willen beteiligten sich mehr oder weniger alle Richtungen der bildenden Kunst, Nazarener und Klassizisten, Romantiker, Koloristen und realistische Genremaler. Von den Nazarenern ist noch zu erwähnen, daß sie in der ersten Zeit, als sie in der stillen Verborgenheit des Klosters S. Isidoro voll heiligem Eifer an ihrer Ausbildung arbeiteten, das Aktstudium auf ihre besondere Weise betrieben; Overbeck, Vogel, Pforr, Cornelius, Johann Veit, Wilhelm Schadow, Xeller und Catel versammelten sich im ehemaligen Refektorium der Mönche und standen einander abwechselnd selber Modell. Auf die Dauer genügte ihnen das natürlich nicht; Cornelius vor allen verlangte auch nach schönen weiblichen Vorbildern. Als er aber für seine Enthauptung der heiligen Katharina eine Aktstudie nach einer nackten Römerin zeichnete, verweigerte Overbeck aus übertriebener Schamhaftigkeit die Beteiligung. Ob dieser die Scheu vor dem Anblick nackter Frauenschönheit auch nach seiner Vermählung mit Anna Schiffenhuber-Hartl bewahrt hat, mag dahingestellt bleiben; jedenfalls bezeugen seine weiblichen Gestalten, wenn auch durchweg sehr sittsam verhüllt, volles Verständnis für den zarten Reiz der Frauenschönheit. Overbeck hat später als eine persönliche Ehrensache angesehen, seine Kunst nur in den Dienst der christlichen Religion zu stellen, und hat es sicher damit sehr ernst gemeint, da er fürstliche Aufträge profanen Inhalts abgelehnt hat. Aber unempfänglich für weibliche Anmut ist er, wenigstens in jüngeren Jahren, nicht gewesen. Wir finden ihn daher um 1820 auch unter der großen Schar begeisterter Künstler, die sich um die Wette bemüht haben, die Züge der von August Kestner entdeckten gefeierten Schönheit von Albano, der jungen Winzerstochter Vittoria Caldoni, wiederzugeben. Er hat sie sogar öfter gemalt, zwei Bilder davon sind bekannt, eines in der Neuen Pinakothek, das andere in der Sammlung Friedrich Lahmanns auf dem Weißen Hirsch bei Dresden. Diese kaum erschlossene Knospe zarter Jungfräulichkeit mit dem klassisch geformten Kopf ist unter der Obhut der Gattin des hannoverschen Gesandten nach Rom gekommen und im Lauf einiger Jahre auf Villa Malta von einem halben Hundert Künstlern, darunter den ersten Meistern der Zeit, als Halbakt gezeichnet, gemalt und modelliert worden. Zum nackten Ganzakt hat sie sich als Tochter ehrbarer und frommer Bauersleute nie hergegeben, leider, kann man wohl mit Recht sagen; denn welch herrliche Anregungen hätten hochbegabte Künstler aus dem Anblick ihrer Gesamterscheinung schöpfen können! Verschiedene zeitgenössische Berichte wie die Briefe Julius Schnorrs, ein merkwürdiger Aufsatz in Kestners Römischen Studien und mehrere Artikel in Cottas Morgenblatt und Kunstblatt geben Kunde von dem wunderbaren Zauber, der von diesem edelgebildeten Geschöpf ausging. Wer es gesehen hat, konnte sich nicht genug tun im Preis ihrer ungewöhnlichen, reinen Schönheit. Am treffendsten hat vielleicht Schnorr den Eindruck mit wenigen Sätzen wiedergegeben, als er über Vittoria schrieb: „Sie ist die schönste Art von Schönheit, die mir noch vorgekommen; sie ist wie eine Blume anzusehen, die am stillsten Ort, von Wind und Wetter unberührt, aus der Erde gequollen ist." Aber ebenso groß wie das Entzücken der Künstler war auch ihre Verlegenheit vor diesem unvergleichlichen Muster von Frauenschöne; sie mußten eingestehen, daß es ihnen trotz redlichstem und ernstestem Bemühen nicht gelang, ihre Erscheinung annähernd befriedigend wiederzugeben. Schnorr selber hat sich lange an der Aufgabe abgequält, um schließlich das für seinen Gönner Quandt gemalte Bild als mißlungen zu erklären. Nur Kestner, der ein geschickter Dilettant im Porträtieren war, schmeichelte sich, nach vielen vergeblichen

Versuchen in einem glücklichen Augenblick wenigstens einen treffend ähnlichen Profilumriß von Vittoria geliefert zu haben. Ihr von Horace Vernet gemaltes Bildnis, mit dem der Meister selbst nicht zufrieden war, ist durch einen Stich Coussins vervielfältigt worden, ein Stich nach dem Gemälde von Eduard Magnus schmückt Waiblingers Taschenbuch vom Jahre 1829. Das Urbild wurde durch die weit verbreiteten künstlerischen Wiedergaben zu einer römischen Sehenswürdigkeit, die von vielen Reisenden ebenso gewissenhaft aufgesucht wurde wie etwa die Bildnisse der Fornarina und der Beatrice Cenci; auch August von Goethe wurde 1830 von Kestner nach Albano geführt, um das Schönheitswunder anzustaunen. Nicht lange darauf nahm ein russischer Maler das Mädchen samt ihrem durch Modellstehen erworbenen Heiratsgut als seine Ehefrau mit in die Heimat. Vittoria Caldoni, die eine ehrenvolle Ausnahmestellung unter den weiblichen Modellen der Ewigen Stadt eingenommen hat, ist für die Dienste, die sie den Künstlern leistete, nicht nach der damals üblichen allgemeinen Taxe (1 Scudo am Tag) entlohnt worden, das Overbecksche Bild für den Kronprinzen Ludwig von Bayern trug ihr allein 12 Louisdor ein. (Fortsetzung folgt.)



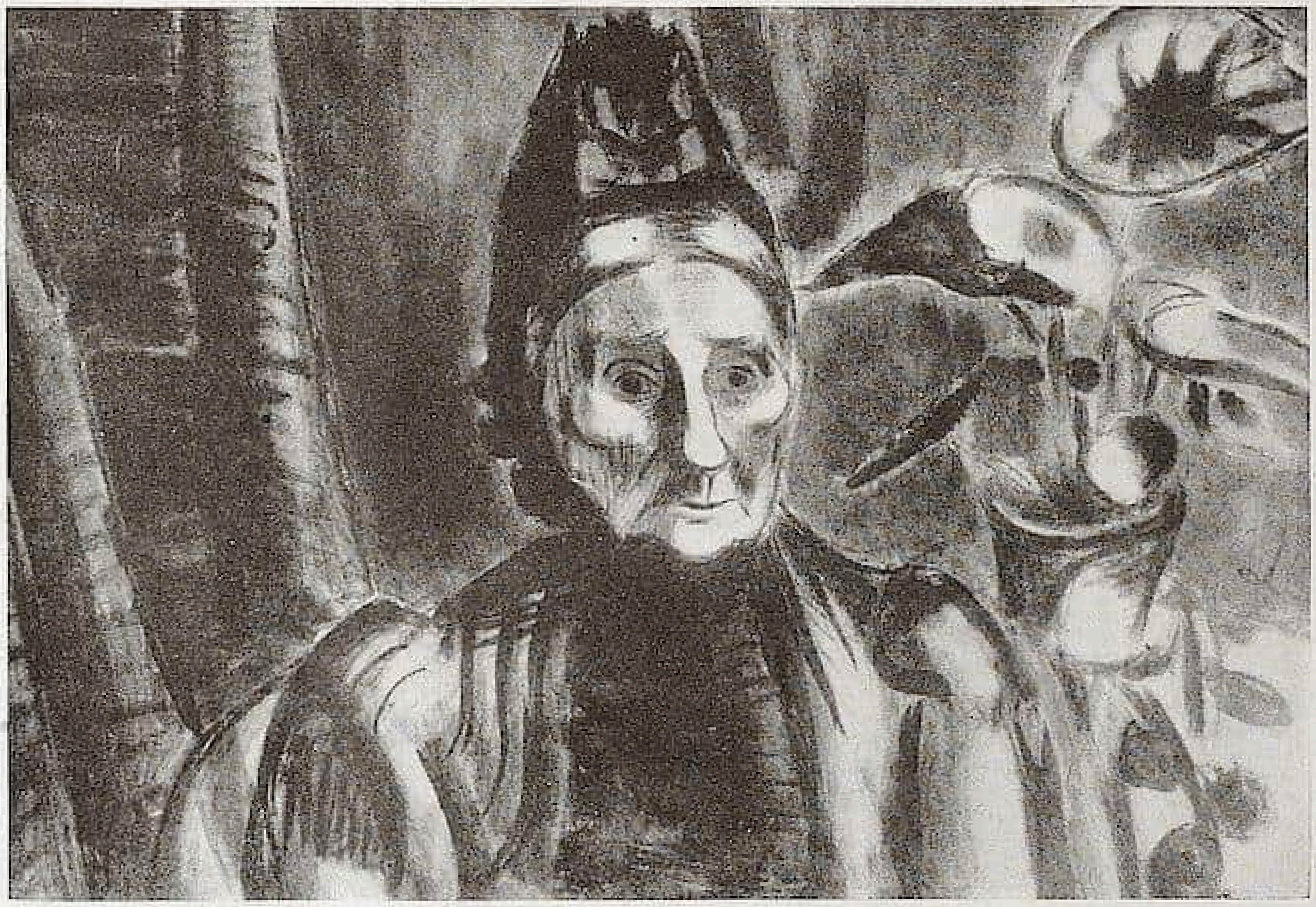
Bajocco, der Stammbettler des Café Greco in Rom
zu Goethes Zeit.

Nach einem gleichzeitigen Stich.

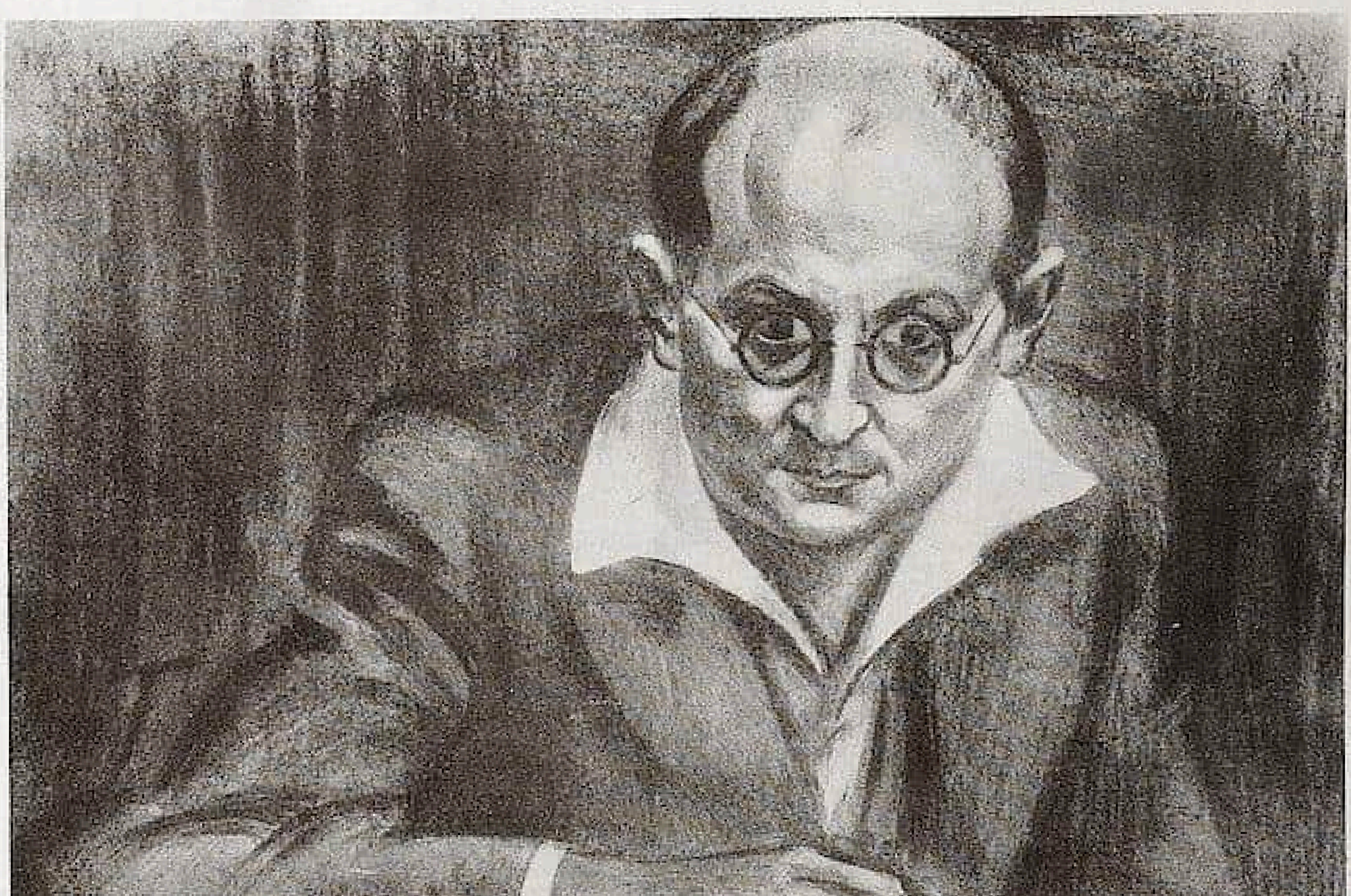


Le Fauconnier. Bildnis Jules Romains.

Photo Billiet, Paris.



Le Fauconnier. Alte Frau.
Sammlung Joseph Billiet, Paris.



Le Fauconnier. Bildnis Duhamel.
Photo Billiet, Paris.

Le Fauconnier

Von FRIEDR. MARKUS HUEBNER
Mit drei Abbildungen auf zwei Tafeln

Le Fauconnier hat sich im Dezember 1921 durch eine Ausstellung von 46 Werken, welche die Galerie Joseph Billiet, Paris, veranstaltete, seinen Landsleuten wieder in Erinnerung gerufen. In dieser Ausstellung erregten namentlich die mit Kreide gezeichneten Bildnisse der Dichter Duhamel und Jouve Aufsehen. Es ergab sich eine Art Neuentdeckung, zumal da der Vergleich unter den aufgehängten Bildern lehrte, daß der ehemalige Le Fauconnier eine beträchtliche Wandlung durchgemacht hatte.

Daß der Maler aus dem Gesichtskreise der Pariser und nicht nur der Pariser eine Zeitlang so völlig verschwinden konnte, hat räumlich-geographische Ursachen. Le Fauconnier wurde 1914 vom Kriege in Holländisch-Seeland überrascht, wo er arbeitete. Da er kriegsuntauglich war, beschloß er, das Weltgewitter in der gastlichen Fremde an sich vorüberziehen zu lassen. Er ließ sich in Amsterdam nieder und gewann hier mit der Zeit Freunde, die es nicht nur bei der mündlichen Bewunderung ließen. Auch ein Kreis von Künstlern schloß sich um ihn, die auf ihn wirkten, die er, der feurige Normanne, kräftig erregte und antrieb. Er arbeitete unablässig. Die meisten, ja wohl die sämtlichen Gemälde, Zeichnungen, Aquarelle dieser Amsterdamer Jahre wurden der Besitz holländischer Kunstfreunde. Eben aus diesem Grunde blieb Le Fauconnier seinen ehemaligen Freunden in Frankreich, Deutschland und Rußland verborgen; kein Werk kam auf den Markt, keins kam unter die Augen von Kunstschriftstellern, um derart vom Tun des Malers breitere Kunde geben zu können.

Als unersättlicher Le Fauconnier-Sammler trat vor allem W. Beffie in Amsterdam auf, übrigens auch einer der ersten Holländer, die Werke von Kandinski und Marc kauften. Man wird nicht zu niedrig greifen, wenn man die Anzahl Werke Le Fauconniers, die sich in der Sammlung Beffie vorfinden, auf etwa 150 beziffert. Die Entwicklung des Malers aus der Zeit seines Aufenthalts in Savoyen und in der Bretagne, wo Dünen, Fischerhütten, Felsen, Seebecken sich ihm schier von allein zu grauen Raumwürfeln und einem mächtigen geometrischen Landschaftsgeschiebe formten, ist hier über die Pariser Zeit, da er sich mühte, den Bauausdruck des Kubischen im nackten menschlichen Leibe aufschimmern zu lassen, bis zum Weggang aus Frankreich lückenlos zu überblicken. In Holland setzte zwar keine Stilschwankung ein, aber dem Einflusse des Bodens und der geschichtlichen Kunstüberlieferung seines neuen Wohnortes vermochte sich Le Fauconnier dennoch nicht zu entziehen. Er wurde kein Atmosphärenmaler und ließ sich von den äußeren Augenblickseindrücken nicht zum demütigen Diener machen, im Gegenteil, er behielt sich weiterhin vor, die Wirkungen des Lichts und des Schattens, als Wiedergabemittel unter vielen, nicht als das einzige zu behandeln. Aber die aus seiner Kunst entschwundene, kaum mehr gewagte Farbigkeit kehrte zurück, und sie kehrte zurück mit einem Ungestüm, einer wilden und lauten Stimmenvielfalt ohnegleichen. Die Stilleben, die er vorzugsweise als Aquarelle ausführt, wachsen weit hinaus über den Grad bloß idyllischer Zustandsschilderung: Blumen, Früchte oder Eßgeräte, die als Vorwurf dienen, erhalten eine förmlich dramatische Erscheinungsgewalt. Die Landschaft wird mit zyklopischen Fäusten gepackt, aus ihrem sanft vergleitenden holländischen Flächenleben gerüttelt und emporgemauert zu fett- und düstergepinselten nordischen Raumdenkmalen („La Zeelandaise", „Veere"). Nirgendwo ein Abschweifen in die Einzelheiten, in die irgendwie erzählerische Ausstattung des Vorfalls. Allenthalben ein herrisches Bilden der Außenwelt nach dem Maßstabe inwendig vorwegerlebter Formbegriffe. „Hauptsache ist es ja nicht", sagt der Künstler, „auf der Bildtafel den Eindruck des stofflichen Vorhandenseins der Dinge (das besorgt der Realismus) oder den Eindruck ihres flüchtigwechselnden Erscheinungsvielerleis (das besorgt der Impressionismus) einzufangen, sondern es gilt, jene seltsame Beeinflussungskraft und jenes inwendige Leben, das die Malerei

in ihren Ergüssen, in ihren schimmernden Lichträtseln, in ihren abgründigen Ausstrahlungen zu enthalten vermag, in den Dienst der ahnenden Gestaltung zu stellen."

Schließlich schafft die ideologische Neigung Le Fauconniers, der infolge seiner normannischen Abstammung von vornherein mehr denkerisch als sinnlich veranlagt ist, sich unmittelbar in der Wahl des Darstellungsstoffs ihr Genüge. Es entstehen in Amsterdam die Bildfolgen: „La vie du Vagabond" (drei Teile) und „Dieu te voit" (vier Teile), sämtlich in der Sammlung Beffie, auf denen sich alles — Farbe wie Bericht — aus der inneren Erfahrung speist, und wo die Außenwelt nur in abgerissenen und filmgrell weghuschenden Erinnerungen Zulaß erhält. Le Fauconnier ringt mit diesen Bildern nach der Erfüllung jener von ihm selber geprägten Forderung: „Des Künstlers Aufgabe ist es nicht, aus den neuen Gegebenheiten der äußeren Wahrnehmung ein planmäßiges Gesamtgefüge zu machen. Er will vielmehr der Epoche, in der er lebt, ihre eigene Art des geistigen Ausdrucks liefern, die stark und menschlich genug ist, um als solche die Zeiten zu überdauern." Es braust denn auch in diesen letzten Werken, von denen der Zyklus „Dieu te voit" die Unterbezeichnung führt „Décoration pour une chambre de méditation", die ganze Unrast und die weltanschauliche Erschütterung der Gegenwart, zu deren Dolmetschern sich erfolgreicher als die Dichter und die Musiker in Europa die Maler gemacht haben.

Die Züricher Ausstellung spätmittelalterlicher Kunst

Mit sieben Abbildungen auf vier Tafeln *Von HANS CURJEL*

Die Züricher Ausstellung des vergangenen Herbstes, über die in den folgenden Zeilen berichtet wird[1], verdiente schon allein aus prinzipiellen Gründen eine ausführlichere Fixierung in der Zeitschriftenliteratur. Als erste derartige internationale Veranstaltung nach dem Krieg bedeutete sie eine erfreuliche Station auf dem Weg der geistigen und wissenschaftlichen Wiederanknüpfung. In bezug auf die prinzipielle Frage der vorübergehenden Ausleihung von Museumsgut war sie ein Beweis dafür, daß in vielen Fällen gerade das (wenn auch vorübergehende) Vereinigen von entwicklungsgeschichtlich zusammengehörigen Werken, die das Schicksal in oft weit auseinander liegende Sammlungen verschlagen hat, den dadurch in historischem Zusammenhang verbundenen Werken selbst neues Leben verleiht, während die immerwährende Einzelkasernierung das einzelne Kunstwerk oft zum erratischen Block zu machen droht. Daß die wichtigsten schweizerischen und eine große Anzahl außerschweizerischer Museen die Ausstellung freigebig beschickt haben, ist aus solchen Überlegungen heraus als besonders erfreulich zu bezeichnen. Nicht zum wenigsten bedeutete die Ausstellung für die Stadt Zürich ein prinzipielles Ereignis deshalb, weil dort die Pflege der alten Kunst in einem vielleicht allzu starken, gewiß unverdienten Maß hinter der Pflege der gegenwärtigen zurücktrat; in einem unverdienten Maß, weil die Züricher Sammlungen selbst, vorab das Schweizerische Landesmuseum eine Fülle qualitätvoller und historisch interessanter Werke des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts bergen. Die Gefahren und vor allem die Verluste, die einer solchen Zurückdrängung der alten Kunst entspringen, liegen bei aller positiven Wertung der gegenwärtigen Produktion auf der Hand.

Zur gerechten Beurteilung der Ausstellung ist es notwendig, sich zu vergegenwärtigen, daß sie als erste derartige Veranstaltung in vielem als Experiment betrachtet werden

[1] Anmerkung der Schriftleitung. Obwohl die Ausstellung selbst schon Ende November des vergangenen Jahres geschlossen wurde, wird diese — hauptsächlich infolge des verspätet eingetroffenen Abbildungsmaterials — stark verzögerte Abhandlung unsere Leser auch heute noch interessieren, um so mehr als sich die Ergebnisse dieser ebenso dankenswerten wie schönen Veranstaltung erst jetzt klarer übersehen lassen.

muß. Zugleich ist es wichtig, Anlaß und Ziel zu kennen. Der Konservator der Kunstgesellschaft, W. Wartmann, der Inspirator und Ausführer der Ausstellung, hat sich in der klug geschriebenen Vorrede des Kataloges darüber geäußert. „Äußerer Anlaß war die Räumung eines großen Teiles der Sammlungssäle im Züricher Kunsthaus zugunsten der großen Hodlerausstellung in Bern. Die innere Bereitschaft war längst vorhanden, der Gedanke zur Verwirklichung reif." Der Gedanke des musealen Austausches und vor allem die Überzeugung, daß es an der Zeit sei in Zürich mit der Pflege der alten Kunst einzusetzen — „die alten Kollegen zu Wort kommen zu lassen" —, lag also der Idee zugrunde. Den Traditionen der Züricher Kunstgesellschaft gemäß sollte sie demnach in allererster Linie den Interessen der Kunst dienen. Das Kunsthistorische trat zurück und nur sekundär weist Wartmann in seiner Vorrede auf eine grundlegende und leitende Idee hin: „Die Lösung der Malerei von der Fläche und aus dem gebundenen Stil der Wand- und Buchmalerei, die Entwicklung des Tafelbildes, der modernen Bildform, an die wir heute fast ausschließlich denken, wenn von Malerei die Rede ist", darzustellen. An diesem Punkt muß die Kritik einsetzen. Handelte es sich wirklich darum, das Verständnis für die altdeutsche Kunst und ihre absoluten Werte zu erschließen — notwendig ist zweifellos ein solches Unternehmen, denn in vielen, um nicht zu sagen, in den meisten Fällen, ist auch heute noch die Wertung altdeutscher Kunst von romantischen Gefühlen bestimmt —, so ist es nicht recht verständlich, warum eine so große Anzahl künstlerisch unbedeutender Werke herangeholt wurde. Gewiß gehört es zum Wesentlichen mittelalterlicher und spätmittelalterlicher Kunst, daß die Kluft zwischen dem Meisterwerk und dem Werkstattgut geringer ist als in der neueren Malerei, und gewiß wird der Kenner gerade im Werkstattgut in oft überraschend starkem Maß den Geist des Meisterwerkes erkennen können; ebenso unabweislich erhebt sich aber auch hier die Forderung, aus dem Komplex der meist nur zufällig erhaltenen Denkmäler das eigentliche Kunstwerk von der Handwerksarbeit zu scheiden. Die Darbietung derartigen Handwerkgutes, das als Zeitgut, abgesehen von dem oft erheblichen kunsthistorischen Interesse, seine Bedeutung besitzt, wird also bei einer Ausstellung, die der „zeitlosen" Kunst gewidmet sein soll, immer als Ballast wirken, der das Verständnis beirrt. Ob allerdings eine Ausstellung spätmittelalterlicher Malerei und Plastik in dieser Weise überhaupt an sich unter den heutigen Umständen möglich ist, bleibt eine prinzipielle Frage, die nicht ohne weiteres entschieden werden kann. Auch die andere mehr kunsthistorische Grundidee der Ausstellung, die Darstellung der Entwicklung des Tafelbildes, ist keineswegs restlos verwirklicht worden. Ursache hierfür war das lückenhafte Material und vor allem die (vielleicht zwar von den zur Verfügung stehenden Räumlichkeiten veranlaßte) unsystematische Anordnung.

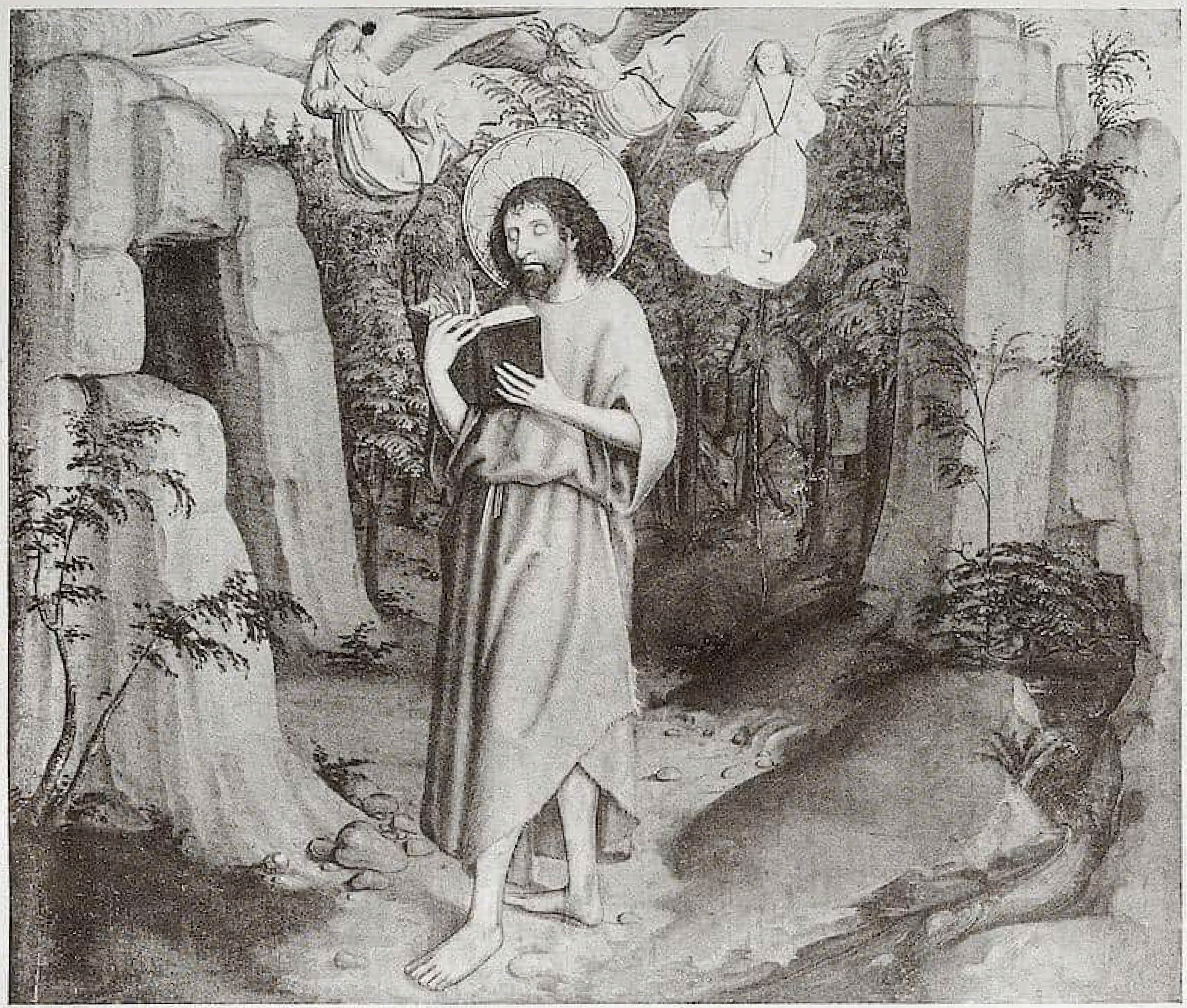
Die zu weit gesteckten Ziele sind es also gewesen, unter denen die Wirkung der Ausstellung litt. Zugleich verwirrten die unklar abgesteckten Grenzen das Bild. Gewiß gilt unter dem Gesichtspunkt der allgemeinen Entwicklung provinzielle Abgeschlossenheit nicht für die schweizerische Malerei des 15. und frühen 16. Jahrhunderts; im Gegenteil: sie ist unlösbar verbunden mit der ganzen alemanischen und oberschwäbischen Kunst. Insofern gehört Zeitblom dazu, die Schongauerschule und Strigel. Cranach und Pencz mußten jedoch wie Fremdkörper wirken, nicht weniger Pollack (dem eine ehemals bei Böhler befindliche schöne Kreuzigung zugeschrieben wurde) oder gar Feselen, dessen höchst schwache „Anbetung der Könige" (Germ. Mus., Nürnberg) zu den vorbildlichen Depotbildern zu zählen ist. Es ist wahrscheinlich, daß auch die allgemeinen Ziele eindringlicher erfüllt worden wären, wenn sich die Ausstellung in engerem und dafür um so systematischerem Rahmen bewegt hätte. Eine straff methodisch aufgebaute Vereinigung alemanischer Malerei hätte zwar auf den ersten Blick gewiß etwas „kunsthistorisch" ausgesehen; die allgemeinen Entwicklungslinien wären jedoch auch für den Laien klarer ablesbar geworden, und die eigentliche Qualität, die Meisterwerke, wären neben dem kunstgeographisch entsprechenden Zeitgut um so stärker hervorgetreten.

Trotz des etwas zerfließenden Eindrucks im ganzen ist der künstlerische und kunsthistorische Gewinn im einzelnen bedeutend gewesen. Wenn man den Ballast ausschied, so bot sich ein zwar vielfach noch zu ergänzendes Bild der schweizerischen Malerei von Konrad Witz bis zu den Meistern des Reformationszeitalters. Was von früheren Beispielen beigebracht war, stand entweder offenkundig außerhalb der eigentlich alemanischen Entwicklung oder konnte nur hypothetisch in sie eingereiht werden. So konnte die Bestimmung von Nr. 19 und 20 des Kataloges (Steinigung Stephani, und Anbetung der Könige) nur hypothetischen Wert besitzen. Denn nur Bilder mit zweifelsfreier Provenienz oder augenfälligen stilistischen Parallelen und gesicherten Werken können in dieser Epoche die besondere Entwicklung der alemanischen Kunst dartun.

Wichtig für die Erkenntnis der schweizerischen Entwicklung vor Witz war fast nur das kleine Täfelchen mit der Benedikt-Legende (Nr. 201), das aus dem Kloster Rheinau unfern Schaffhausens stammt. Daß auf ihm eine lokale Eigenart zum Ausdruck kommt, wird bewiesen durch seine zweifellos stilistische Verwandtschaft mit den bekannten Miniaturen des Rheinfeldener „Nutz- und Urbarbuches" im Staatsarchiv zu Wien" in denen ebenfalls in der Tat etwas wie alemanische Wesenheit zu leben scheint. Die vortreffliche Kreuzigung aus Marienstein (abgebildet in J. Baums Bericht über die Züricher Ausstellung im „Kunstwanderer", 2. Oktoberheft 1921) hingegen, die zwar durch ihre Provenienz aus Mariastein bei Solothurn für die Schweiz sichergestellt ist, bewegt sich durchaus in den Grenzen des Zeitstiles um 1420, ohne bestimmte lokale Färbung aufzuweisen.

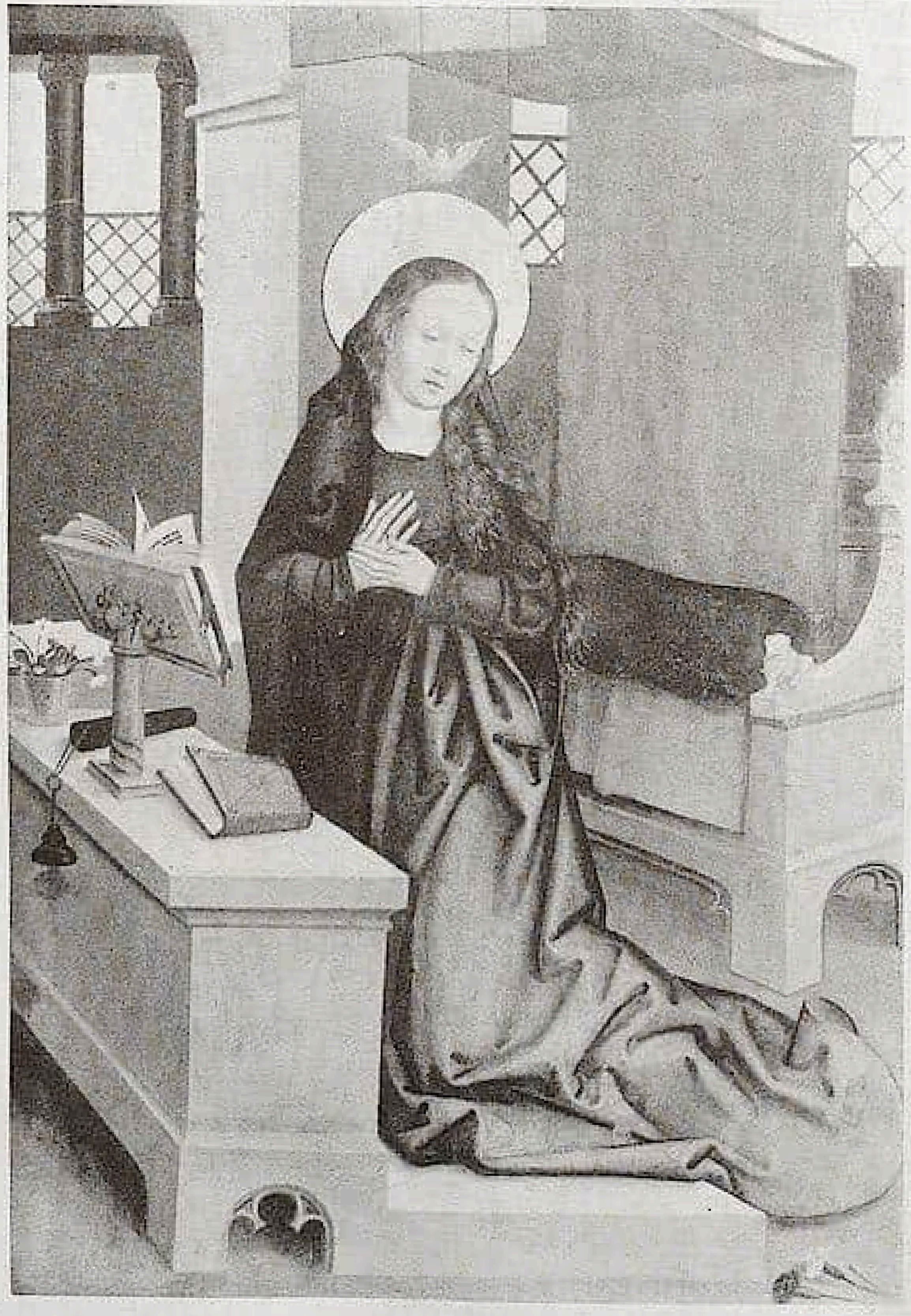
Daß die Kunst des Konrad Witz im Mittelpunkt einer solchen Ausstellung stehen mußte, ist selbstverständlich. Sein „Werk" war lückenhaft, jedoch ungemein eindringlich repräsentiert. Die nähere Darstellung seiner künstlerischen Herkunft fehlte. Nur das Neapler Kirchenbild, das übrigens immer mehr mit guten Gründen dem Witz abgesprochen wird, ließ ein Streiflicht auf sie fallen; es beigebracht zu haben, ist ein besonderes Verdienst Dr. Wartmanns gewesen. Um so schmerzlicher wurde das unbegreiflicherweise fehlende entsprechend dem Witz zugeschriebene kleine Berliner Bild vermißt. In ihren natürlichen Zusammenhang kamen durch die Ausstellung die drei zu einem Altar gehörigen großen Tafeln Witzens: Joachim und Anna unter der goldenen Pforte aus dem Basler, Maria Magdalena und Katharina im Kirchenraum aus dem Straßburger, die Verkündigung aus dem Nürnberger Museum. Sie sind die typischen Zeugen der souverän gewordenen Tafelmalerei. Das Spätwerk des Genfer Altares vervollständigte den in der Tat überwältigenden Eindruck, den die Malerei des Witz gerade heute ausübt.

Die Tatsache, daß Witz einen Eckpfeiler der schweizerischen Malerei bildet, wurde erneut befestigt durch eine bedeutende Anzahl schweizerischer Werke. Vorab ist hier der Jünteler Altar aus Schaffhausen zu nennen (in Baums erwähntem Aufsatz reproduziert), der die Ausstrahlung der Witzschen Kunst in das rein Handwerkliche illustriert. Die nächsten Verwandten Witzens, die zwei Tafeln aus Sierenz im Basler Museum eine davon, den heiligen Georg in kühner Bewegung darstellend, abgebildet bei Heidrich, Altdeutsche Malerei, Abb. 28) fehlten. Das beigebrachte Donaueschinger Bild jedoch, die Einsiedler Antonius und Paulus, das dem Sierenzer Meister bis jetzt zugeschrieben wurde, erschien bei der Konfrontation mit Witz als ziemlich weit von ihm abstehend; auf Grund der schematischen Stadtvedute es als baslerisch zu bezeichnen, ist übrigens nicht zuläßig. Als ungefährer Zeitgenosse des Witz und wie Witz in einer noch zu klärenden Beziehung zur niederländischen Kunst stehend, erschien der Meister des Feldbacher Altares (Feldbach bei Steckborn, Bodensee!); seine Beziehungen zu Witz sind übrigens besonders im Faltenwurf und der Großfigurigkeit der Gestalten enger als die besonders in bezug auf die Landschaft divergierende Gesamthaltung auf den ersten Blick vermuten läßt. Albrecht Mentz, Bürger zu Solothurn, ist der typische derbe Nachfahre Witzens. Eine Doppeltafel und noch mehr der schon dem Ende des 15. Jahrhunderts



Berner Nelkenmeister. Johannes in der Wüste.

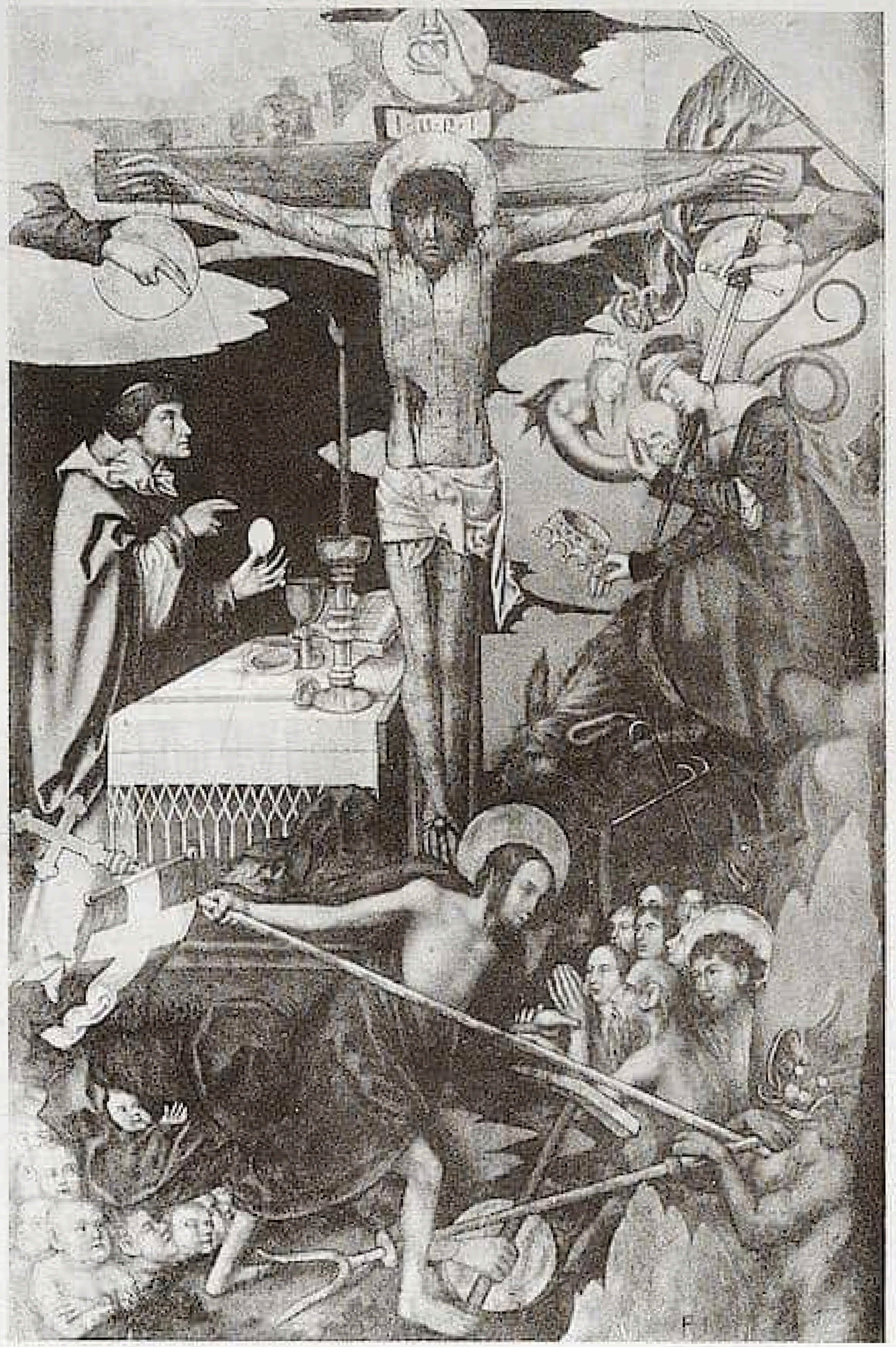
Johanniterhaus Sonnenburg bei Küstrin.



Berner Nelkenmeister. Verkündigung.
Bern, Kunstmuseum.

Berner Nelkenmeister. Verkündigung.
Bern, Kunstmuseum.

Hans Frieß. Barbara von ihrem Vater ergriffen. 1503.
Fribourg, Museum.



Hans Frieß. Kreuzallegorie.
Fribourg, Museum.

Hans Leu d. J. Kreuztragung.

Zürich, Schweiz. Landesmuseum.

Hans Frieß. Wunder am Grabe des hl. Antonius.

Fribourg, Franziskaner-Kloster.

angehörende Bremgartner Altar, der im Katalog ohne stichhaltige Begründung dem älteren Leu beigemessen wird, beweisen, wie nachhaltig die Wirkung der Ausdrucksweise und Auffassung Witzens besonders in bezug auf die Landschaftsdarstellung gewesen ist.

Gegen Ende des 15. Jahrhunderts tritt an Stelle des Witz-Stiles der Einfluß der Schongauer-Schule und der Zeitbloms. Die für die schwäbische Entwicklung so entscheidende Phase Herlin-Schüchlin fällt in der Schweiz völlig aus. Dies ist einmal ein Zeichen einer typischen provinziellen Zähigkeit; zum anderen folgt aus dieser Tatsache, daß der schweizerische Spätstil des 15. Jahrhunderts durchaus sekundären oder richtiger tertiären Charakter tragen mußte, ist doch der Stil der oberdeutschen Schongauer-Schule selbst schon keine unmittelbare, sondern eine abgeleitete Ausdrucksweise aus zweiter Hand. Die typischen Werke sind die Tafeln des „Nelkenmeisters", besser der Nelkenmeister.

Verschiedene Umstände, nicht zum wenigsten eine mit Hypothesen spielende kunsthistorische Philologie haben dazu beigetragen, diesen vermeintlichen Meister zur wichtigsten Figur der schweizerischen Malerei des ausgehenden 15. Jahrhunderts zu machen. Die Frage des „Nelkenmeisters" geklärt zu haben, ist eines der wichtigsten wissenschaftlichen Resultate der Züricher Ausstellung. Auf sehr vielen Tafelgemälden jener Epoche finden sich Blumen in mehr oder weniger zufälliger Weise zerstreut auf den Boden gemalt. Ob in ihnen eine Art von Signatur jeweils zu erkennen ist, oder ob sie symbolisch von der Ikonographie her zu deuten sind, steht dahin. Sicher ist allein, daß nicht alle mit gleicher Blumengattung — hier meist roten und weißen Nelken — versehenen Tafeln einer Werkstatt, geschweige denn einer Hand zugeschrieben werden können. Dies war die sofortige eindeutige Erkenntnis, die sich aus der unmittelbaren Konfrontation der vielen Nelkenmeisterbilder in Zürich ergab. Diesem negativen Resultat stand die positive Profilierung des „Berner Nelkenmeisters" gegenüber. Dessen Hauptwerk, der Johannesaltar aus dem Berner Münster, von dem die Betrachtung auszugehen hat, ist schon vor Jahren in dieser Zeitschrift von H. Voß in glücklicher Weise ergänzt worden. Es war — soweit es noch vorhanden — in der Ausstellung vollständig zusammengebracht (Abb.). Als zweifellos der gleichen Hand zugehörig erschien nur noch eine aus Bern stammende Verkündigung (Abb.), bei der übrigens Form und Lage der Nelken mit der des Johannesaltares übereinstimmen. Ein späteres Werk dieses Berner Meisters scheinen die beiden Flügel mit je zwei Heiligen aus der Karlsruher Kunsthalle zu sein, deren einer ebenfalls die Nelken in ähnlicher Weise zeigt (Abb.). (Unbegreiflicherweise fehlten die zum gleichen Altar gehörigen übrigen Fragmente aus Karlsruhe). Was sonst noch „Nelkenmeister" genannt wurde, ist größtenteils rein werkstättliches Zeitgut, das gewiß weder großen künstlerischen noch kunsthistorischen Wert besitzt. Gerade im Vergleich mit diesen Werken erscheint der eigentliche „Berner Nelkenmeister" als eine Gestalt von ausgesprochener Prägung, die in der Tat für uns heute als die wichtigste schweizerische Individualität des 15. Jahrhunderts nach Witz zu bezeichnen ist. Daß es eine durchaus sekundäre Individualität gewesen ist, bleibt typisch für die ganze schweizerische Malerei jener Epoche. Eine ziemliche Anzahl von solchen Werken, die alle entweder von Schongauer (als Stilbegriff) oder von der schwäbischen Malerei (wie Ivo Strigel, der übrigens noch keineswegs präzis umrissen ist) unmittelbar und mittelbar gespeist sind, illustrierte den Stand der damaligen Schweizer Malerei. Als stärkstes Werk unter ihnen erschien ein Altarfragment eines oberrheinischen Meisters (Nr. 171), das mit anderen am Oberrhein befindlichen Tafeln in stilistischer Beziehung steht.

Hans Frieß, den man auf Grund hypothetischer Konstruktion — die übrigens dem stilistischen Sachverhalt nicht widerspricht — gelegentlich als den Schüler des Berner Nelkenmeisters bezeichnet, war in der Ausstellung in seltener Vollständigkeit vertreten.

Von den frühesten sicheren Werken, dem Altarfragment der Münchener Pinakothek von 1501, bis zu dem Johannesaltar aus Basel von 1514 und der wohl noch

etwas späteren merkwürdigen Kreuzesallegorie aus Freiburg i. Ue. war seine künstlerische Entwicklung klar überblickbar. Auch er gehört nicht zu den „Führern" der Kunstgeschichte, aber als typischer Übergangsmeister wird der oft seltsam sprunghafte und phantastische Maler immer von besonderer Bedeutung bleiben. Seltene und abseits liegende Werke seiner Hand zeigten ihn von der temperamentvollen, zum Teil fast unheimlichen Seite. Etwa die beiden Fragmente von 1503, Christophorus und die Barbara von ihrem Vater ergriffen (Abb.), die von dem Geist der Dürerschen Apokalypse berührt zu sein scheinen, der große Antoniusaltar von 1506 aus dem Freiburger Franziskanerkloster (Abb.), dessen weißliche Töne und wilde Komposition zeigen, wie sich die Verarbeitung der „ars nova" des 16. Jahrhunderts bei dem auf der Grundlage der alten Kunst aufbauenden Provinzialen abspielt, oder die seltsame späte Kreuzesallegorie in ihrer im Grund noch mittelalterlichen Struktur, die jedoch von der Ekstase der neuen Zeit erfüllt ist (Abb.).

Auf Frieß folgt die Generation der Graf, Manuel, Leu, Funk. Das Fundament ihrer Kunst ist unmittelbar und mittelbar Baldung Grien, der deshalb schon gelegentlich „praeceptor helvetiae" genannt worden ist. Es war bedauerlich, daß von Baldung gerade die für die schweizerische Entwicklung wichtigen Werke aus dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts völlig fehlten und an ihrer Stelle weniger bedeutende, zum Teil sogar etwas fragwürdige Werke gezeigt wurden. Auch Graf fehlte. Um so besser war Manuel vertreten, dessen Berner Altarflügel und Porträts zum Besten der Ausstellung zählten. Von Hans Funk waren zwei ausgezeichnete Porträts aus dem dritten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts zu sehen (Nr. 69 u. 70). Wertvoll — aber leider ebenfalls lückenhaft — erschien die Repräsentation des Hans Leu, weil durch sie das kunsthistorische Problem „Leu" klar zutage trat. Ein Teil der Leu genannten Bilder, vorab die Kreuzigung (Abb.) (Nr. 99) und die kleinen Heiligen (Nr. 102), scheint zum Donaustil in einer noch zu untersuchenden Beziehung zu stehen; von diesen scheidet sich eine andere H. L. bezeichnete Gruppe, deren Entstehungsdaten in die gleiche Zeit wie die der ersten Gruppe fallen. Das (in der Ausstellung fehlende) Bild Cephalus und Prokris des Basler Museums ist der Eckstein dieser zweiten Gruppe; der Basler Hieronymus (Nr. 103) und Orpheus (Nr. 104) veranschaulichten den Stil dieses Meisters, der im Kolorit und in der Komposition als der wichtigste auf den Manierismus weisende Übergangsmeister erscheint, in dem sich letzte Spätgotik und frühestes Barock berühren. Was sonst von schweizerischen Werken dieser Epoche beigebracht war, wie etwa die Tafeln des Hans Boden, besitzt nur für die interne schweizerische Malerei einige Bedeutung.

Holbein, der wie ein Eisblock in der von heißem und vulkanischem Charakter getragenen Schweizer Malerei steht, wenigstens in Proben zu zeigen, war eine Ehrenpflicht der Ausstellung. Aber mit Ausnahme des kleinen Rundbildes des Luc Horebout, sind es problemreiche Werke gewesen, über die die kunsthistorischen Akten vorläufig noch nicht geschlossen sind. Hans Asper, der Züricher Maler, endlich war durch eine Reihe bis gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts reichende Porträts vertreten.

Plastische Werke, die zum Teil sehr geschickt als wohltuende Unterbrechungen zwischen die langen Bilderreihen eingefügt waren, gaben einen allerdings nur sehr annäherungsweisen Begriff von der Entwicklung der schweizerischen Plastik der Epoche. Künstlerisch Wertvolles scheint jedoch damals nur wenig in der Schweiz entstanden zu sein. Das Hauptgewicht liegt auf der Malerei; typisch, daß die bedeutendsten Werke der alemannischen Plastik des frühen 16. Jahrhunderts der allerdings außerhalb der politischen Grenzen der Schweiz entstandene Breisacher Hochaltar und sein Verwandter, der Altar in Niederotweil (im badischen Kaiserstuhl), stark mit rein malerischen Elementen durchsetzt sind.

Der Graphiksammler

Unter der Leitung von Dr. Erich Wiese
Leipzig, Fockestraße 5 II

Joh. Christian Reinharts Landschaftsradierungen

Joh. Christian Reinhart (1761—1847) gehört zu jenen künstlerischen Persönlichkeiten, die nach Art und Umfang ihres Schaffens nicht von vornherein in ihrer Bedeutung erfaßt werden. Das mag wohl einerseits daran liegen, daß seine Kunst ziemlich farblos wirkt, wenn man nicht den Charakter seines Menschentums kennt, aus dem heraus er in das innige Verhältnis zu seiner Muse trat, die eigentlich nur der Landschaftsdarstellung galt. Andererseits muß die ausgleichende Gerechtigkeit des historischen Urteils bei der Bewertung seiner künstlerischen Fähigkeiten die gesamte geistige Konstellation seiner Zeit im Auge behalten. Dann aber erscheint dieser Deutsch-Römer als ein bedeutender Vertreter jener Künstlergruppe, die an der Wende einer Umwertung der Landschaftsauffassung stand.

Mehr als seine Gemälde sind seine graphischen Arbeiten[1] geeignet, ihn in seiner Ursprünglichkeit und Frische kennen zu lernen. Dabei sind die Arbeiten vor seiner Übersiedelung nach Rom, die 1789 erfolgte, wesentlich von denen seiner römischen Zeit verschieden. Die frühen Jugendjahre in Deutschland sind zunächst noch von Arbeiten mannigfachster Art erfüllt, unter denen die Landschaftsstudien aber schon den ersten Platz einnehmen. Bestimmt von einem Drange, die unmittelbare Naturwirklichkeit zu erfassen, sie in der charakteristischen Form vorzutragen, verfällt er nie in die Manier der Rokokolandschaft. Ohne sich an ein bestimmtes Vorbild anzuschließen, macht er sich mehr und mehr frei von der konventionellen Naturstimmung und bemüht sich, die Ausdrucksmittel ihrer Nüchternheit zu entkleiden, die den Anfängerarbeiten noch eignet. Ein zartes, dichterisches Empfinden, das aus einem echt germanischen Naturgefühl heraus erwachsen ist, beherrscht daher bald sein Schaffen. Sein Interesse gilt während seines ganzen deutschen Aufenthaltes, vor allem während seiner Thüringer Wanderungen nicht der Bildkomposition, sondern dem minutiösen Erfassen der Sonderform. Das beweisen die „deutsche Landschaft" von 1787 (A. 18) und die „Mühle bei den großen Eichen" von 1788 (A. 20, Abb.). In beiden Blättern bilden die in ihrem krausen Geäst und blättrigen Wipfeln ausladenden Eichen den hauptsächlichsten Vorwurf. Die einzelnen Motive sind überraschend zeichnerisch erfaßt. Dabei ist die schlichte, aber stimmungsvolle Charakterisierungsfähigkeit des Künstlers, die in der „Mühle bei den großen Eichen" zu einem erhabenen Naturgefühl sich steigert, auch in einem unvollendeten Blatte, wie der „Landschaft mit dem Eseltreiber auf der Brücke" (A. 16) erkennbar.

Scheint Reinhart in seinen deutschen Entwicklungsjahren sich in eine Richtung hineinstellen zu wollen, die vor allem auf das Betonen einer realen zeichnerischen Aufnahme ausgeht, so muß die Wendung des Künstlers in Rom besonders überraschen. Seine Landschaftsauffassung und die Anschauung, die er auf seinen zahlreichen Wanderungen und Jagden — ein passionierter Jäger ist der Naturbursche Reinhart zeit seines Lebens gewesen — gewann, erfuhr in der reichen Natur Italiens eine Wandlung, die ein neues Ideal von Landschaft in ihm hervorruft. Das erste Jahrzehnt seines römischen Aufenthaltes ist daher für die Auseinandersetzung mit der bisherigen deutsch-

[1] Oeuvre-Katalog bei Andresen, Die deutschen Malerradierer des 19. Jahrhunderts. 1866—77. I. Band.

römischen Tradition und das Entstehen seines besonderen Stiles maßgebend. Es ist die Periode, in der er fast ausschließlich als Graphiker tätig ist. Jetzt bildet er einen neuen Stil heraus, der im Laufe seiner Entwicklung immer einheitlicher, bestimmter und durchdachter wird.

Die erste Folge römischer Ansichten (A. 49/51) ist noch stark in der herkömmlichen Tradition der niederländischen Malerradierer befangen. Indessen gab die Verpflichtung zu dem großen Unternehmen des Nürnberger Verlegers Frauenholz, den „Malerischen Prospekten", die er im Verein mit Albert Dies und Jakob Wilhelm Mechau seit 1792 herausgab, die erste Möglichkeit, seine tiefempfundene Aufnahme römischer Landschaft in einer großen Folge vorzutragen.

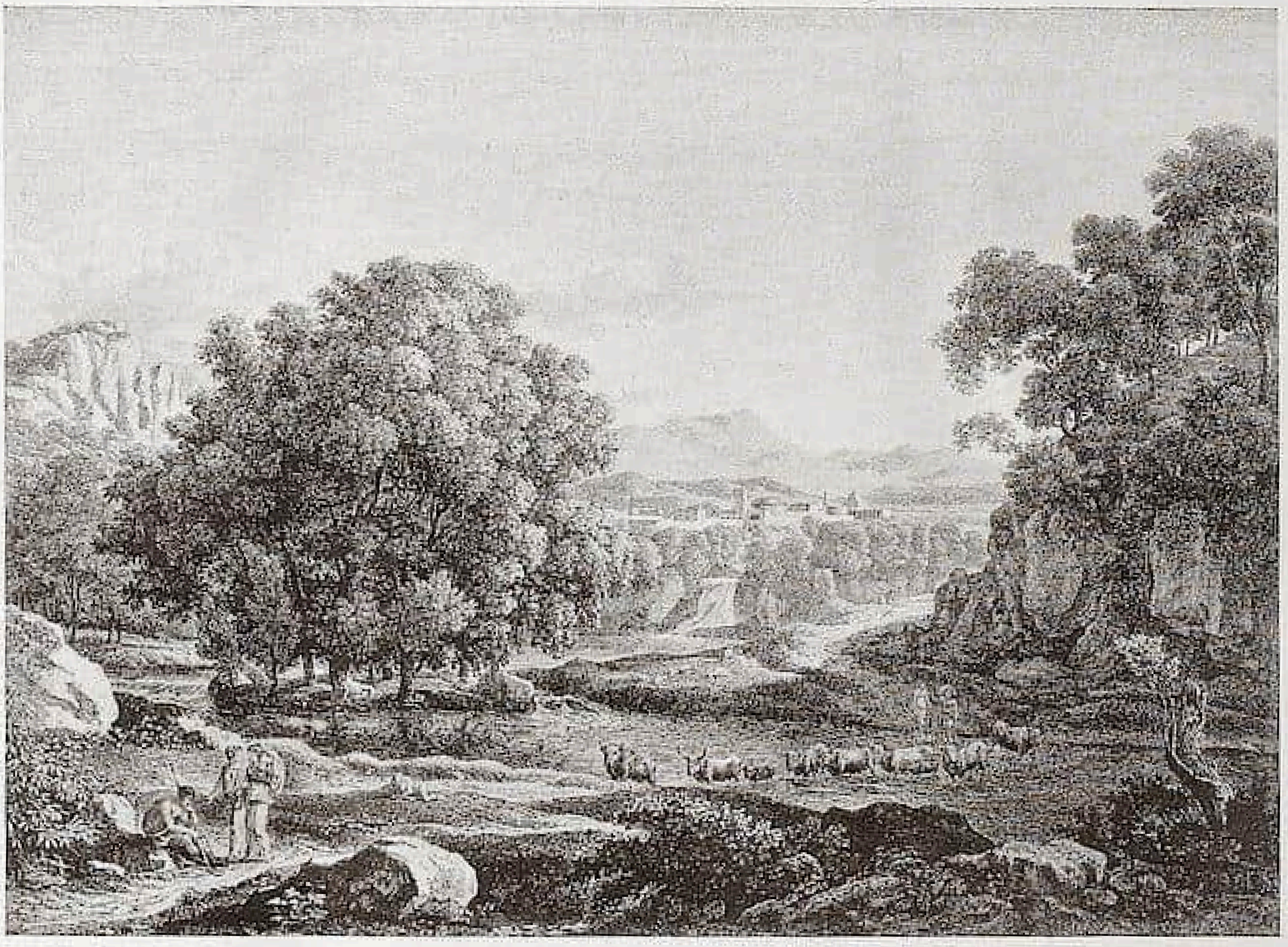
Die „Malerischen Prospekte"[1] sind der Ausläufer des viel verbreiteten Geschmackes an Veduten, der im 18. Jahrhundert zum großen Teil die Produktion beherrschte. Der Charakter des Werkes, dessen Anlage eigentlich von dem Verleger bestimmt wurde, sollte in der Publizierung bisher weniger bekannter Örtlichkeiten bestehen, die den Wünschen aller geistig und künstlerisch Interessierten entgegenkommen sollte. Es war daher mehr eine Spekulation auf das aktuelle Interesse an Italienansichten überhaupt als eine beabsichtigte Ausbreitung der einzelnen Künstler. Von der überzeugenden künstlerischen Gestaltungskraft Reinharts zeugt es aber nun, daß er seine Aufgabe nicht nach dem herkömmlichen Brauche der Vedutendarsteller löste, sondern den Prospekten, die an eine bestimmte Lokalität gebunden sein sollten, eine spezifisch dichterische, lyrische Stimmung verleiht. Einen neuen Vedutenstil bildet der Künstler gewissermaßen hier aus. Getragen von einer Begeisterung für die seelenvollen Inhalte der Natur sieht er trotz der Bindung an das Lokale in allen Formen der Natur das Ideale und schafft aus dem reichen inneren Formenschatze und der lebendigen Fühlung mit dem Walten der Natur einen persönlich gestalteten, fesselnden Bildeindruck. Die Einzelformen sind freilich in ihrem allgemeinen Zusammenhalt oft zu stark betont, obwohl gerade hierin die temperamentvolle Hingabe an einen poetischen Reiz sich äußert, der urdeutsches Empfinden verrät. Wie in allen seinen graphischen Arbeiten ist vor allem in den Veduten der Vordergrund mit eingehender Liebe behandelt. Von ihm aus baut er den Prospekt auf. Diese Bevorzugung des vorderen Planes teilt er mit der Barocklandschaft, die gleichfalls das Bild aus einem stark durchgearbeiteten Vordergrunde heraus entwickelte. Eine besondere Neuerung im Gegensatz zu der bisherigen deutsch-römischen Vedutendarstellung ist aber die Behandlung der Licht- und Tonwerte gewesen, die in ihrer scharfen Gegenüberstellung von Schwarz und Weiß die sonnendurchflutete Landschaft treffend charakterisieren. Diese neuen Elemente des Vedutenstiles sind sehr entscheidend, da sie unmittelbar die Keime für die in den gleichen Jahren entstehenden Ideallandschaften bilden und in dem gesamten weiteren Schaffen Reinharts als das ureigene Charakteristikum zu gelten haben. Die Arbeit für die Prospekte zog sich von 1792—1799 hin. Indessen scheint sich der neue Vedutenstil erst 1794 geformt zu haben, in dem Jahre, in dem die prächtigsten Arbeiten der gesamten Folge entstanden. Wenigstens tritt nun, wie in den Blättern von Civita Castellana und Subiaco, eine ungeahnte Ausdruckskraft und erstaunliche Steigerung seiner Formenwelt ein.

Neben den „Malerischen Prospekten" sind für die weitere Entwicklung „Sechs Landschaften in heroischem Stil" (A. 76—81), von denen drei erst im Jahre 1799, die übrigen bereits früher vollendet wurden, von Bedeutung gewesen. In den frühesten Blättern dieser Folge, den beiden Gegenstücken der „Morgen" (A. 76, Abb.) und der „Abend" (A. 77) tritt zum ersten Male der Einfluß Claudes und Poussins hervor. Die seelische Durchdringung der Wirklichkeit, die Vergeistigung eines allgemein Menschlichen, das alle Nachahmer Claudes und Poussins im stillen anstrebten, wollen auch diese Blätter festhalten. Und wie die Blätter von 1799, vor allem die „Landschaft mit der Stadt und Brücke" bezeugen, ist in ihnen ein reifes Resultat eingehender Naturstudien niedergelegt. Die Landschaft soll ihren bedeutenden Charakter wahren und ein Gefühl innerer Ausgeglichenheit und reinsten Geistes vermitteln. Dabei wird eine friedliche Ruhe, ein wohlbehagliches Hingeben an die Naturformen, die nun nicht mehr in selbständiger Erscheinung gesehen werden sollen, sondern im Zusammenhang des allgemeinen Bildaufbaues, auch in der Staffage ausgedrückt. Einen inneren geistigen Gehalt zu einer großen Form zu verdichten, die Bildelemente harmonisch zu spannen und zu lösen, wird mehr und mehr das vornehmste Ziel des Radierers. Aus den in der Natur gegebenen Motiven will er eine höhere, ideale Einheit gewinnen und das Naturerlebnis in eine Formensprache einkleiden, die mehrfach die innere Abgeschlossenheit des Einzelnen, als auf das

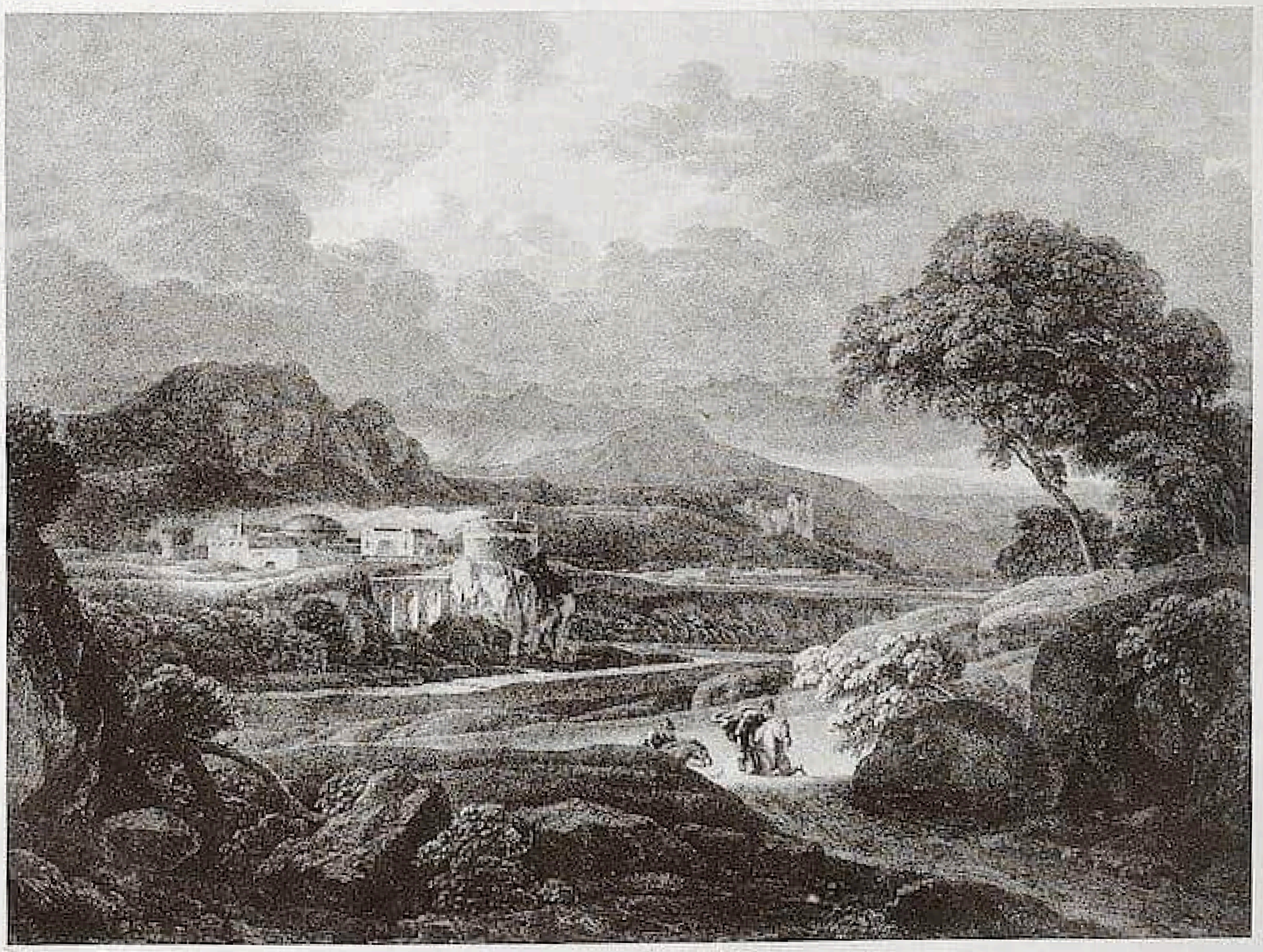
[1] Eine neue Ausgabe wurde 1877 von J. J. Lotzbeck, Nürnberg, nach den alten Platten veranstaltet.

Joh. Christian Reinhart. Die Mühle bei der großen Eiche. 1788.

Joh. Christian Reinhart. Die Landschaft mit der Versuchung Christi. 1799.



Joh. Christian Reinhart. Durch den Fluß ziehende Viehherde. 1795.



Joh. Christian Reinhart. Große heroische Landschaft. 1800.

Trieb- und Keimhafte ausgeht. Die „Landschaft mit der Versuchung Christi" (A. 78, Abb.) bietet ein treffendes Beispiel für den neuen Stil, den Reinhart am Ende des Jahrhunderts gefunden hatte.

Diese neue Landschaftsauffassung, für die das Betonen des Ideengehaltes oberste Norm ist, wird nun nach der Jahrhundertwende vor allem in den Gemälden des Künstlers offenbar, denen er fortan mit größerer Liebe sich zuwendet. Dabei wird der Aufruhr und die Dramatik in dem Naturgeschehen mehr und mehr bevorzugt. Ein starres, einseitiges Festlegen auf die erhabene Landschaft mußte freilich die zarteren und abgestuften Stimmungen, wie sie den früheren Radierungen eignen, verschwinden lassen, wenn auch seine graphische Tätigkeit von dieser neuen Art von Stimmungslandschaft, die besonders von Gaspard Dughet sich herleitet, fast nicht mehr erfüllt wird. Denn die Radierung nach dem Gemälde der Sturmlandschaft, die er 1800 für seinen Freund Friedrich Schiller malte, ist das einzige graphische Blatt (A. 96, Abb.), das von dem großen pathetischen Zuge lebt, der alle Gemälde der Folgezeit beherrscht. Die allgemeine Behandlung der Vegetation und Erdoberfläche wird hier von einem ausgesprochenen Gefühl für große Form und Linie bestimmt. Treffend kennzeichnet das Blatt das Streben nach Reinheit der Stimmung. Diese Art Sturmlandschaften wurden nun ein Lieblingsthema Reinhartscher Malerei. Kein Wunder freilich, wenn dieser Stil mit dem alleinigen Bevorzugen einer starren Form den Künstler in seinem reifen Alter auf einen toten Punkt bringen mußte, insofern er seine Wandlungsfähigkeit einbüßt, immer in derselben Weise sich manifestiert und von dem künstlerischen Schaffen seiner Zeit aufs schärfste schließlich sich abhebt.

Die graphischen Arbeiten der Jahre 1800—1815 bewegen sich hingegen noch in den Bahnen, die während der 90er Jahre schon beschritten wurden, nur mit dem Unterschied, daß die Blätter mehr und mehr die intimen Wirkungen vermeiden, in der Strichführung immer härter werden und oft recht flüchtig gezeichnet sind. Die „Landschaft mit dem Propheten Elias" (A. 97) offenbart am glücklichsten noch das Vermögen, eine geheim wirkende, verewigte Naturstimmung in geklärten Formen zum Ausdruck zu bringen. Daß Reinhart auch in dieser Zeit mit der Aufnahme von Ansichten bestimmter Örtlichkeiten sich befaßte, beweisen die landschaftlichen Folgen, die er in kleinen Formaten radierte. Sie sind zum großen Teile Wiederholungen bekannter Motive, ohne auf die plastische Größe der Natur einzugehen, und haben in der Hauptsache einen breiten Vordergrund mit einem kleinen Durchblick auf ein weites Hintergelände. Während die Landschaften für G. Abel (A. 109—114) von 1805 und 1811 vor allem ausgedehnte Waldpartien zeigen, nimmt die „Landschaftsfolge mit dem heiligen Hubertus" (A. 123—128) von 1810—1815 mehr die heroische Gestaltung an. Die kleinen Landschaften für den Almanach aus Rom 1810—1811, ebenso die Landschaften (A. 103—108), die für den Verleger Cotta bestimmt waren, sind nur bescheidene Ansichten und bringen keine neuen Stilelemente zur Erscheinung.

Seit 1815 greift Reinhart nur selten zur Radiernadel. Seine künstlerische Stellung in dem neuen deutsch-römischen Kreise wird mehr die des Patriarchen, der die alte Tradition noch hält, aber in seinem eigenen Stil erstarrt und daher auf die junge Generation keinen bestimmenden Einfluß mehr ausübt. Trotz der regen künstlerischen Bestrebungen in Rom macht er, der Gefeierte des alten Kreises, die weitere Entwicklung nicht mehr mit. Seine Produktion, die von nun an fast nur in Gemäldekompositionen besteht, wird trotz der allgemeinen Schätzung sehr sporadisch, und wie er von jeher nie schnell arbeiten konnte, sondern stets mit langsamen Bedacht seine Werke formte, hält er es auch in seinen späteren Jahren, die ihm als langer Lebensabend geschenkt wurden. Trotzdem ist Reinhart ein Neuerer und Former der römischen Landschaft gewesen wie sein Freund J. A. Koch, der ihn freilich durch ein weitaus universales, unmittelbares Schaffen übertrifft. Seine historische Stellung, die hier nur kurz skizziert werden konnte, ist in der Geschichte der deutsch-römischen Landschaftsdarstellung bedeutender gewesen, als bisher allgemein zugegeben wurde. Wer den Künstler aber von seiner besten Seite kennen lernen will, muß ihn in seiner graphischen Tätigkeit kennen lernen, in der er seine frischesten Kräfte entwickelte.

Werner Teupser.

Neuerſcheinungen

Mit Originalgraphik ausgeſtattete Bücher werden im „Bücherſammler" angezeigt.

Bücher

Zeichnungen altdeutscher Meister zur Zeit Dürers. Ausgewählt und eingeleitet von Carl Koch. Mit 99 Abb. Verlag Ernst Arnold, Dresden 1922.

Allen Hemmniſſen der Zeit zum Trotz erſcheinen die ſchmucken Bände von Arnolds Graphiſchen Büchern in raſcheſter Folge und ſichern ſich eine günſtige Aufnahme durch eine in Wort und Bild intereſſante Darſtellung der graphiſchen Hauptwerke der großen Meiſter des In- und Auslandes. Nach acht Bänden, die der modernen Graphik gewidmet ſind, kommen nun in dem eben erſchienenen neuen Bande auch die altdeutſchen Meiſter: Dürer und Grünewald mit den ihnen naheſtehenden Künſtlern in ihren Handzeichnungen an die Reihe. Das Verhältnis von 1 : 8 gibt zu denken. Es wird vielleicht richtig den gegenwärtigen Stand des Intereſſes für alte Graphik gegenüber der modernen bezeichnen. Die letztere hat in Deutſchland alle gebildeten Kreiſe gewonnen, während die alte Graphik immer mehr eine gelehrte Angelegenheit geworden iſt. Nur den künſtleriſch ſo reizvollen Meiſterzeichnungen, die jetzt eifrig veröffentlicht und wiſſenſchaftlich bearbeitet werden, ſcheint eine im allgemeinen zunehmende Gunſt ſich zuzuwenden.

Carl Koch hat aus dem reichen Schatze von Handzeichnungen der glanzvollen deutſchen Frührenaiſſance eine Blumenleſe getroffen, die künſtleriſch Empfindenden, denen weder die Originale noch die großen Reproduktionswerke leicht zugänglich ſind, wohl eine Vorſtellung von der Wirkung der Originale vermitteln kann. Auch der Text trägt aufwärts zu dem erſtrebten Ziele. Eine warme Begeiſterung ſpricht aus den beſchwingten, faſt poetiſchen und dabei treffenden Charakteriſtiken und Erläuterungen. Reichlich iſt Dürer mit 48 Proben aller ſeiner Techniken von ſeiner frühen Jugend bis zur Spätzeit vertreten. Um die Nichtſpezialiſten unter den Leſern nicht von vornherein mit Dürer gleichſam zu überfüttern und um nicht mit ihm zeitlich zu weit vorzurücken, ſind deſſen Zeichnungen ſehr praktiſch in zwei getrennten Partien gegeben und dazwiſchen die zum Teil andersartigen Blüten einer ungeheuer triebkräftigen Zeit beſonders um die Jahre 1510—1520 eingeſchoben. So Cranach mit ſieben, Altdorfer mit zehn, Baldung mit zehn, Burgkmair mit drei, Urs Graf mit zwei Blättern. Dann folgen auf die Zeichnungen Dürers aus ſeiner ſpäteren Zeit Grünewald mit acht und Wolf Huber mit elf Blättern. Die Netzdruckwiedergaben ſind von außerordentlicher Feinheit, ſind vorkriegsmäßig, die getönten Blätter ſogar ausgezeichnet. Das Format zwang natürlich vielfach zu Verkleinerungen; der Umfang ſetzte Schranken, die die Auswahl zu einer Angelegenheit von ſchwierigen Erwägungen und harten Entſchlüſſen machen mußten. Daraus erklärt ſich wohl auch das ſehr auffallende Fehlen von Zeichnungen Holbeins des Jüngeren. Aber mußte gerade er, einer der allergrößten Zeichner, wegbleiben? Wäre nicht durch nochmaliges Ausſcheiden von ſchwächeren oder nicht ganz geſicherten Blättern Platz für einige prachtvolle Zeichnungen Holbeins geworden? Zum Beiſpiel hätten ſchon bei Dürer Nr. 11, 15, 16, 22, 66, 70 unbedenklich wegbleiben können. Auch unter den übrigen Blättern wäre leicht noch ein halbes Dutzend (z. B. 31, 35, 42, 48, 96, 98) m. E. unbeſchadet des Geſamteindrucks entbehrlich und damit die Möglichkeit zu einer weſentlichen Bereicherung des Werkes mit Zeichnungen von Schongauer, Meiſter E. S., Meiſter des Hausbuchs, Wohlgemuts und Holbeins d. Ä. gegeben geweſen. — Außer dieſer prinzipiellen Erwägung möchte ich noch auf einige Kleinigkeiten hinweiſen, die mir auffielen. Die ſchon gerühmte dichteriſche Sprache des Verfaſſers birgt auch manche Seltſamkeiten, z. B. „Der Tod tritt an eine jugendliche Tafel" (S. 27), „Der kleine verzehrte Kopf ſieht prüfend auf ſein Opfer" (S. 29), „Nächtlich erhelltes Dunkel" (S. 24), „Die Verwendung der Studie geſchah ... in einem verrückenden und wandelnden Schaffensprozeſſe" (S. 33). — Ferner, nur der Ordnung wegen, der Hinweis auf ein paar Druckfehler: S. 8 Phatos ſtatt Pathos; S. 31 Jahrhunderts ſtatt Jahres. Die Unterſchrift unter Abb. 35 Altdorfer ſtatt Nachahmer Altdorfers. — Zum Schluß möchte ich nochmals ausdrücklich betonen, daß wir bisher noch keine für einen größeren Kreis berechnete Einführung in das an intimen künſtleriſchen Reizen ſo reiche Gebiet der altdeutſchen Meiſterzeichnungen beſaßen, und daß dieſer erſte mit Anmut und Geſchick unternommene Verſuch geglückt iſt.

Felix Becker.

Paul Westheim, Das Holzschnittbuch. Verlag Gustav Kiepenheuer, Potsdam.

Der Schaffensintention des jungen Kunſtgeſchlechtes, das ſich mit beſonderem Eifer wieder den graphiſchen Künſten zugewendet hat, entſpricht in beſonderem Maße der Holzſchnitt. Im Vergleich mit der Produktion während der letzten zwei Menſchenalter hat er einen Aufſchwung genommen, der dem zu einer ſekundären Reproduktionstechnik herabgeſunkenen Holzſchnitt eine ganz neue Weſenheit gegeben hat. Von dem Standpunkt dieſer Wiederbelebung aus führt uns Paul Weſtheim durch ſeine 600jährige Entwicklung, verſucht den Weſensunterſchied des alten und neuen Holzſchnittes zu analyſieren und begleitet ſeinen kurzweilig und mit mancherlei Eſprit geſchriebenen Text mit 144 intereſſanten Abbildungen. Das Buch will nicht als eine

kunſthiſtoriſche Arbeit gelten, ſtellt vielmehr die aktuellen Fragen in den Vordergrund. Wenn es trotzdem das Thema durch die Jahrhunderte verfolgt, ſo kann ihm der Vorwurf nicht erſpart bleiben, daß ſein Verfaſſer ſich einiger hiſtoriſcher Verfehlungen ſchuldig gemacht hat. Weſtheims Intereſſe beruht hauptſächlich in der primitiven und der modernen Kunſt; hier ſchlägt er warme Töne der Begeiſterung an, die beſonders am Schluß des Buches der großen Bedeutung des modernen Holzſchnittes gerecht zu werden und das allgemeine Intereſſe für ihn zu heben bemüht iſt. K. S.

Richard Hamann, Rembrandts Radierungen. 3. Aufl. Verlag Bruno Caſſirer. Berlin.

Mappenwerke

Bauhaus-Drucke

Neue Europäische Graphik. Originalwerke in fünf Mappen. Herausgegeben vom Staatlichen Bauhaus in Weimar. Verlag Müller & Co., Potsdam. Nr. 1—10: Japan. In Gzpgm. je M. 5000.—. Nr. 11—110: Dtsch. Papier. In Hlbpgm.-Mappe je M. 2200.—. (Subskriptionspreis ermäßigt.)

Mit dieſer Publikation wird wieder einmal von deutſcher Seite kühn die Initiative ergriffen. „Neue Europäiſche Graphik". Zwei von den fünf Mappen werden Werke von Künſtlern der romaniſchen und ſlaviſchen Länder enthalten. Es wird nicht leicht ſein, die Blätter zuſammenzubringen. Aber noch nie war die vorwärts drängende Künſtlerſchaft einer Zeit ſo einig im Bewußtſein ihrer Sendung und darum trotz aller Hemmniſſe ſo nahe beieinander wie heute. Darum wird man die angekündigten Mappen nicht umſonſt erwarten. Dieſe Namen werden ſich in ihnen finden: Archipenko. Benes. Boccioni (†). Braque. Carra. Chagall. Chirico. Coubine. Delaunay. Derain. Le Fauconnier. Filla. Fiori. De la Fresnaye. Gleizes. Gontſcharowa. Gris. Van Heemskerck. Jawlenſky. Jeanneret. Kandinſky. Larionow. Laurencin. Léger. Lhote. Lipſchitz. Marcouſſis. Matiſſe. Metzinger. Ozenfant. Picabia. Picaſſo. Prampolini. Severini. Soffici. Survage. Tour-Donas. Man ſieht, es fehlt kaum ein Name von Bedeutung aus dem Reich der Moderne.

Von den übrigen drei Mappen liegen zwei vor. Die erſte bietet je zwei Blätter der Meiſter des Bauhauſes: Feininger, Itten, Klee, Marcks, Muche, Schlemmer und Schreyer. Die Arbeiten müſſen als gut gewählt bezeichnet werden. Von Feininger eine kubiſch feſt gefügte Landſchaft von blockhafter Monumentalität und ein für ihn nicht gewöhnliches Stück mit großen Figuren, das erſt bei wiederholtem Betrachten hergibt, was es an Fülle birgt. Die Freunde Klees werden mit den beiden farbigen Lithos des Meiſters, die ſeine Art in erheblichem Umkreis faſſen, auf ihre Rechnung kommen. Marcks' Arbeiten dürften noch wenigen zu Geſicht gekommen ſein. Die Proben in der Mappe vermitteln die Kenntnis eines Künſtlers, dem die Märchen ſo lebendig als ſpukhaft zur Bildform, wie ſie dem Volke zu Worten werden. Aber es iſt gottlob keine Literatur, die dieſe Blätter induzieren, es iſt eine Sphäre, in die man taucht. Mit ſüßſchauerndem Gruſeln wird man Mitwiſſer ihrer Geheimniſſe. Schlemmers auf den Stein übertragene Zeichnungen ſagen nichts Neues über ihn. Allſeitig klar ſind die Funktionen ſeiner Figuren enthüllt. Man wünſcht ſich bald einen neuen Elan in dieſe ſchwebende Ruhe. Die Beiträge Lothar Schreyers: wollen nicht als Graphik im gewöhnlichen Sinne verſtanden ſein. Sie ſind vielmehr Inventar eines Theaters im Geiſte der Zeit. Es iſt hier nicht der Platz, näher darauf einzugehen. Wen die Frage intereſſiert, nähere ſich dem Kreis der Sturmbühne. Daß es ſich um nicht zu unterſchätzende Dinge handelt, lehren die zwei Stücke ohne weiteres. Ittens farbige Lithographie wird lieben, wem auch Jahrmarkt und Schützenfeſt das Herz erquickten und wem die Einfalt alter Stammbuchſeiten redet. Sein baulicher Entwurf könnte zu Taten reizen. Muche iſt auf dem Wege nach Amerika. Vielleicht wird er ihm heilſam. Die zwei Radierungen der Mappe laſſen es hoffen. Zu Mappe 3 ſchenkten (weil der Ertrag der Publikationen dem Bauhaus dienen ſoll) folgende Künſtler ihre Beiträge: Bauer, Baumeiſter, Campendonk, Dexel, Fiſcher, Jacoba van Heemskerck, Marc (Nachlaß), Macke (Nachlaß), Molzahn, Schwitters, Stuckenberg, Topp und Wauer. Die Holzſchnitte aus dem Nachlaß von Franz Marc und Auguſt Macke ſind durchaus auf dem Niveau, das die beſten Arbeiten dieſer zu früh Dahingegangenen haben. Um ſo ſtärkere Würdigung verdienen aber darum die, welche neben dieſen an Kraft und Eigenheit beſtehen, ihnen voran Johannes Molzahn. Dieſer Maler gehört zu den konſequenteſten, geſchloſſenſten und zugleich lebendigſten Perſönlichkeiten unſerer Generation. Der Holzſchnitt, den die Mappe von ihm enthält, iſt nur wieder ein neuer Beweis zu vielen alten. Überraſchend eindeutig iſt Stuckenberg mit ſeiner lithographierten Landſchaft. Ich hätte ihm eine ſolche Leiſtung nicht zugetraut. Sicherheit des Aufbaus und der Flächenteilung eignet dem Holzſchnitt Walter Dexels. Kommt bei dieſem Künſtler die gleiche Sicherheit der Farbe hinzu, wie ich ſie auf ſeinen Hinterglasmalereien beobachten konnte, dann kann man zu einem wahrhaft vollkommenen Genuß gelangen. Es darf überhaupt nicht vergeſſen werden, daß die Mehrzahl der heutigen Künſtler ein gut Teil ihres Weſens in der Farbe dokumentieren, weshalb man ſie nicht ohne weiteres nur nach Schwarzweißblättern beurteilen ſollte. Campendonk, bei dem dieſer Fall beſonders zutrifft, wandelt mit ſeinem

Holzschnitt die gewohnte Bahn. Die allzu große Könnerschaft ist der Stärke der Wirkung bei ihm vielleicht manchmal hinderlich. — Beachtlich ist es und für den Sammler von Reiz, daß die Mappen im Staatl. Bauhaus selbst hergestellt wurden. Bekanntlich wird dort gerade der handwerklichen Seite der Kunst wieder die gebührende Achtung gezollt. Die Ausstattung des Werkes ist denn auch mustergültig, von besonders feiner Wirkung das Umschlagpapier der Halbpergamentmappen, bei dessen Herstellung ein besonderes Verfahren des Bauhauses Anwendung fand. Noch einmal sei es gesagt: Die Bauhaus-Drucke Europäischer Graphik stellen eine Tat dar, die über die Reichsgrenzen hinaus ihre Bedeutung hat und behalten wird. Darum wird auch der gewünschte Erfolg nicht ausbleiben. Wiese.

Lovis Corinth, Im Paradies. Sieben farb. Lithogr., davon eine als Titelblatt. In Mappe. Nr. I—X (Probe- u. Zust.-Drucke) und Nr. 1—6: vergr. Nr. 7—100: Bütten. M. 1000.—.

Willi Geiger, Tauromachie. 31 Rad. Ein Bd. Querfolio. Text von A. L. Mayer. Nr. 1—10: Gzldr. M. 3000.—, 11—100: Hlbpgm. M. 1500.—.

Georg Kolbe, Eine Tänzerin. Zwölf getuschte Studienblätter. In Mappe. Nr. 1—20: M. 600.— und 200 unnum. Expl. M. 400.—.

Willi Nowak, Idyllen. Zehn farb. Lithogr. 200 Expl. In Mappe. M. 500.—. Verlag E. A. Seemann, Leipzig.

Der Verlag E. A. Seemann hat von jeher auf Qualität gehalten. Dieser Wille steht deutlich auch hinter seinen vor nicht allzulanger Zeit begonnenen Publikationen graphischer Kunst. Künstler wie Corinth, Geiger, Kolbe sind bewährt. Wenn diesen unbekannte angereiht werden, wird man ihnen mit gewissen Erwartungen entgegensehen. Willy Nowak gehört nicht zu denen, die auf den ersten Blick enttäuschen, auch, was mehr sagen will, auf den zweiten nicht. Er gibt in seinen „Idyllen" mit eigenartiger Technik der farbigen Steinzeichnung einen besonderen Klang. Die großen Franzosen der vergangenen Generation mußten freilich manchen Wohllaut dazu spenden. Und manches Kompositionsschema ist uns eben allzusehr ein solches. Doch bleibt bei alledem eine Frische, die erquickt, und wenn sie der Künstler bewahrt, ihm über seine Vorbilder hinweghelfen wird zu völliger Selbständigkeit. Mich dünkt, ein früher Ruhm ist heute eine doppelt gefährliche Sache für junge Künstler, und eine westliche Orientierung eine noch schlimmere. — Corinth steht in der hohen Erntezeit des Lebens, jenseits heutiger Orientierungen, wenigstens in den wesentlichen seiner letzten Schöpfungen. Nicht alle von diesen befriedigen mehr, man zittert beim Anblick mancher, fühlt sich berührt wie von einem kalten, starren Finger aus dem Jenseit. Die Blätter der Mappe „Im Paradiese" zeigen noch immer die Pranke des Löwen. Die „Vertreibung" ist eine Aufbäumung voller Kraft. Ob eine letzte? Das Vorwort des Meisters fügt sich der Stimmung ein. Allzugroß lastet der Schatten Michelangelos über ihm. Wäre es uns nicht besser erspart geblieben? — Den Freunden Corinths wird dieses Werk mit Recht als eine der tiefsten und vielleicht tragischsten Offenbarungen seines Künstlertums immer besonders nahe stehen. — Geigers „Tauromachie" ist trotz des Ernstes der Situationen leichtere Ware. Leider auch künstlerisch. Die früheren Arbeiten des Künstlers zu dem gleichen Thema waren unzweifelhaft von größerer Einfalt des Erlebens und darum der Form, so wenigstens hat es den Anschein, trotz der gegenteiligen Versicherung des Künstlers (in Gurlitts „Graph. Jahr"). Es soll damit nicht gesagt sein, daß Geiger durch die Anwendung „moderner" Formen eine Steigerung der Ausdruckskraft seiner Blätter versagt bleiben würde. Allzu verheißende Anfänge in dieser Richtung sind aber in diesen (und anderen neuen) Arbeiten nicht da. Vergleicht man Blätter wie das 4. und das 18. der Folge, neigt sich das Vertrauen doch wieder dem Geiger „alten Stils" zu. Es ist eine harte Tatsache: durch zwei Generationen sägen unbarmherzig die Räder unserer Zeit. — Aug. L. Mayer, der treffliche Spanienkenner, schrieb für die Mappe eine sehr unterhaltsame und instruktive „literarische Tauromachie". — Vorbehaltlos anerkennen muß ich die Veröffentlichung der 12 getuschten Studienblätter Georg Kolbes zu dem Thema „Tänzerin". Eine Unmittelbarkeit der Beobachtung, zugleich eine Sicherheit im Erfassen gerade des plastisch wirkenden Momentes ist hier vorhanden, die Kolbe in seinen plastischen Werken kaum je erreichte. Man darf von den häufigen „modernen" Tanzabenden ruhig neun Zehntel versäumen und die so gewonnene Zeit dem Rhythmus der Kolbeschen Tänzerin schenken. So ist einem die künstlerische Erhebung gewiß. Die technische Wiedergabe der Originale erfolgte in Offset-Druck und ist so gut gelungen, daß schon bei geringer Distanz die Wirkung der der getuschten Blätter gleichkommt. Wiese.

Rudolf Großmann, Boxer. Acht Lithogr. Mit einem Vorwort von Hans Breitensträter. Mappe XIII der Galerie Flechtheim. 1921.

Großmann ist der richtige Mann, den nun auch in Deutschland volkstümlich gewordenen Sport des Boxens zu verherrlichen. Er feiert nicht Breitensträter selbst — dazu ist sein flüchtiger Strich nicht porträthaft genug — aber das Ganze ist doch eine Apotheose des sympathischen Schwergewichtsmeisters, dessen Abbild auf dem Umschlag figuriert, und der eine sehr angenehme Einleitung in Gestalt eines Lebensabrisses beigesteuert hat. Über die leicht und graziös angetuschten Lithographien Großmanns läßt sich nur sagen, daß sie

Hans Burgkmair.
Bildnis eines Unbekannten. Kohle.

Hans von Marées. Aus einem Skizzenbuch. Um 1871.

auf der gewohnten Höhe dieses Spätimpressionisten stehen und das Monotone des achtmal wiederholten Gegenstandes mit Laune und Flüssigkeit des Striches überlisten. Alles in allem eine wohlgelungene Gabe des Flechtheimschen Verlages, der sich neuerdings in seinen programmatischen Auslassungen zur Kunst gleicherweise wie zum Boxsport bekennt. Paul F. Schmidt.

Daniel Chodowiecki, Kupferstiche aus dem Nachlaß des Meisters in Verbindung mit seinen Erben ausgewählt und herausgegeben von Thomas Muchall-Viebrook. München, Holbein-Verlag (300 num. Ex. M. 700.— resp. M. 1200.—).

Eine Mappe mit 35 Originalradierungen von Chodowiecki, 150 Jahre nach ihrer Entstehung gedruckt: zu so erstaunlichen Resultaten kommt unser Hunger nach Kunst. Es ist ein graphisches Unternehmen, dem ein Glücksstern geleuchtet hat: Erben des alten Meisters aus Danzig haben aus ihrem Besitz 35 wohlerhaltene Kupferplatten hergegeben, und diese sind abgedruckt auf feines Bütten oder (in der teueren Ausgabe) Japan, in Passepartout gelegt und mit einer sachlichen, klaren Einführung von Muchall-Viebrook versehen worden. Und da liegen sie vor uns und scheinen in ihrer neu glänzenden Aufmachung wirklich wie eine graphische Produktion unserer Zeit: über 100 Jahre nach dem Tode ihres Autors. Ganz gewiß sind sie künstlerisch wertvoller als sehr, sehr vieles von ruhmrediger Graphik unserer Tage; und betrachtet man Blätter wie „Mademoiselle Quantin", „Einzug der Franzosen" und manche Studienblätter und „Einfälle", so gewinnt man den Eindruck des Überzeitlichen von Chodowieckis Kunst: jene Sicherheit der Niederschrift leichter Beobachtungen, die ihm gemeinsam ist mit Krüger, Menzel und Liebermann und ihn gleichsam eine Familie mit diesen anderen Berliner Künstlern bilden läßt.

Aber darauf ruht nicht einmal so unbedingt der Nachdruck der schönen Publikation. Chodowiecki als der Chronikschreiber seiner Zeit, als der Charaktervollste aller deutschen Sittenbildner und Illustratoren im 18. Jahrhundert tritt in diesen Radierungen mit unverwüstlichem Glanze hervor. Nicht immer war er, als viel Produzierender, auf der Höhe, aber immer blieb er der Chodowiecki, den man rasch an seiner Treue, Zähigkeit und einer gewissen norddeutschen Härte des Strichs und des Charakters erkennt; immer der Meister der Charaktere, die bürgerlich eng umschrieben sind, des gehorsamen Untertanen Friedrichs des Großen, der das äußerlich so dürftige Leben des Berliners in diesen Jahrzehnten mit seltener Beharrlichkeit verfolgt, mit rührender und etwas steifer Naivetät uns überantwortet hat. Ein wahres Musterbuch des Kostümlichen, häuslicher Sitten, Straßenbegebnisse, Volksfiguren und der so mannigfachen Freuden und Leiden des Kleinbürgers aus dem Rokoko; darüber hinaus freilich reicht sein vielseitiges Talent nicht. Wenn er an eine Aufgabe seiner Zeit geht, die Einbildungskraft verlangt, dann versagt er, nicht technisch, aber künstlerisch, wie in der „Allegorie auf die Einäscherung von Ruppin". Ganz auf seiner Höhe aber steht Chodowiecki im Porträtstich und in den vielen Illustrationen zu den Büchern seiner Zeit, von denen hier einige der köstlichen Blätter zu Richardsons „Clarissa" abgedruckt sind. Die ganze Treuherzigkeit, Biederkeit und Sentimentalität der Wertherzeit spiegelt sich in solchen Werkchen mit ihrer feinen und sorgfältigen Technik wieder. Erstaunlich bleibt diese gute Technik seiner Radierung, die auch in den späteren Neudrucken (man denke: Verstählung der Platten war unbekannt) noch so einwandfreie und scharfe Abzüge hergegeben hat, daß man ihre Frische ganz besonders hervorheben muß. Der Nichteingeweihte wird schwerlich erkennen, daß es sich hier um vielfach gebrauchte und längst abgelegte Platten handelt, deren alte Drucke allerdings heute kaum mehr zu bekommen sind, es sei denn in Auktionen zu beträchtlichen Liebhaberpreisen.

Paul F. Schmidt.

Die Handzeichnungen des Matthias Grünewald. Herausgeg. u. mit Einleit. v. Dr. W. Storck. Nr. I—VI: Gzldr.-Mappe M. 7000.—. Ausg. B: Hlbpgm.-Mappe M. 2500.—.

Handzeichnungen des Lukas Cranach. Herausgeg. u. mit Einleit. von Dr. Curt Glaser. (Erscheint 1. Mai 1922. Subskript. schon möglich.)

Hans von Marées, Skizzenbuch. Herausgeg. von Julius Baum. München 1922. — Erster, zweiter und dritter Druck der Gesellschaft für zeichnende Künste. Präsidium München, Alte Pinakothek. Verlag O. C. Recht, München. (Für Mitgl. der Gesellsch. 20% Ermäßigung.)

Aus der Grünewald-Mappe liegen uns einige Proben vor, die einem nicht nur Erstaunen, sondern auch einen gelinden Furchtschauer vor solch vollkommener Reproduktionstechnik entlocken können. Den Papierton mit allen zufälligen Altersmerkmalen geben diese Lichtdrucke ebenso treu wieder wie die Spuren des Stiftes selbst. Es ist heut in jedem Falle gut, wenn der Sammler mit der Lupe umzugehen weiß. Von den noch „gefährlicheren" Marées-Drucken erzählt man sich schon amüsante Geschichten. Also: sich wappnen, „Kenner" werden! Dann wird man solche Publikationen auch nach Gebühr würdigen. — Schon vergriffen ist die Faksimile-Ausgabe des kleinen Skizzenbuches von Hans von Marées, aus dem Besitze des Herrn Georg von Marées in Wiesbaden. Es entstand während des Berliner Aufenthalts des Künstlers (1870—72). Sieben der 27 Zeichnungen sind als von zu geringer Bedeutung nicht reproduziert. Um so aufschlußreicher für die Arbeitsweise Marées' sind die übrigen 20, von denen eine größere Anzahl Kom-

positionsentwürfe sind. Besonders reizvoll erscheinen einige zarte, bewegliche Aktstudien. Skizzen zu einem Bildnis Fiedlers enthält das Büchlein nicht weniger als sechs, von denen fünf reproduziert wurden. Als Proben bilden wir Blatt 10 und 11 ab, von denen das letztere vielleicht eine Studie zum hl. Martin (Meier-Graefe 147) ist. — Man darf sich solch qualitätvoller Veröffentlichungen besonders freuen und der Gesellschaft nur weiterhin gleich glückliche Wahl wünschen. Wiese.

Das malerische Danzig um 1850. Zehn getreue Wiedergaben in Handpressenkupferdruck nach Rad. von Joh. Carl Schultz. Vorwort von Friedr. Fischer. 500 Expl., davon 1—50 vor Verstählung der Platten. In Mappe. Danziger Verlags-Ges. m. b. H., Danzig.

Georg Fritz, Rothenburg o. T. 16 Rad. 30 Expl. auf Japan. In Mappe ca. M. 5400.—. Verlag Amsler & Ruthardt, Berlin.

Augustin Hirschvogel, Zwölf Landschaftsradierungen. Originalgetreue Handkupferdrucke. Hlbpgm.-Mappe. M. 300.—. Verlag Amsler & Ruthardt, Berlin.

Walther Klemm, Sechs Radierungen zu Voltaires „Prinzessin von Babylon". 30 Expl. Hlbldr.-Mappe. M. 1850.—. Reiher-Verlag, Weimar.

Alexander Olbricht, Sechs Pflanzenzeichnungen. Lithogr. nach d. Orig. im Städt. Museum zu Erfurt. Geleitwort von Dr. E. Redslob. In Umschlag. Nr. I—XX: auf Japan. M. 350.—. Nr. 1—80: auf Japan-Pgm. M. 250.— Einfache Ausgabe M. 90.—. Reiher-Verlag, Weimar.

Otto Schoff, Das Wannseebad. Acht Steinzeichnungen mit Vorwort von Hans Siemsen. Mappe XIV der Ausgaben der Galerie Flechtheim. Düsseldorf-Berlin-Frankfurt a. M. M. 1800.— und 400.—.

Erich Wünsche, 20 Radierungen zu „Dantons Tod" von Georg Büchner. 30 Expl. Halbleinw.-Mappe. (Graph. Reihe. Mappe VI.) Dresdner Verlag, Dresden-Klotzsche.

Unter dem Titel „Das Werk der Staatsoper" kündigt der Verlag Fritz Gurlitt, Berlin, eine Reihe von Mappen an, die Lithographien zu den Inszenierungen der Werke moderner und alter Meister an der Berliner Staatsoper enthalten werden. Herausgeber ist der leitende Oberregisseur der Staatsoper, F. L. Hörth. Die Lithographien stammen von dem jeweils die Gesamtausstattung des Stückes schaffenden Künstler. Der Spielleiter liefert einen Text. Die erste Reihe bringt: Strauß-Pirchan, Josephslegende; Busoni-Pirchan, Turandot Arlecchino; Mozart-Kainer, Die Zauberflöte; Braunfels-Pirchan, Die Vögel; Schrecker-Pirchan, Der Schatzgräber; Mozart-Poelzig, Don Giovanni. (Juni 1922.) In Mappen. 36×45 cm. Nr. I—X: Gzpgm, mit einer Handzeichnung. Subskript. M. 6000.—. Nr. XI—XXX: Hlbldr. Subskript. M. 3000.—. Nr. 1—200: Hlbldr. Subskript. M. 1000.—.

Einzelblätter

Lovis Corinth, Im Tiergarten. Zwei Radierungen. 1. Löwenbrücke, 2. Neuer See. Aufl. 25 Expl. Pro Blatt M. 500.—.

Erich Heermann, Zwei Bildnisradierungen Max Liebermanns. 1. Vorderansicht, 2. Halbes Profil. Nr. 1—30: auf Japan, von Liebermann und Heermann sign. M. 300.—. Nr. 31—80: auf Bütten M. 150.—.

Der Markt

Helmuth Duve veröffentlicht in Nr. 1 und 2, 1922, der Zeitschr. „Der Kunsthandel" außer biographischen Notizen und einer Würdigung der Arbeiten des Künstlers ein Gesamtverzeichnis des graphischen Werkes von Arthur Illies, Hamburg, bis 1921. Es enthält 199 Nummern, Größenangaben und Preise der noch nicht vergriffenen Blätter.

Mit einem vornehm ausgestatteten, illustrierten Prospekt tut der kürzlich gegründete Menes-Verlag, Leipzig, den ersten Schritt in die Öffentlichkeit. „Seine produktive Arbeit soll darin bestehen, ungehobene Werte zu entdecken und neuen Kräften Spielraum zu verschaffen." Betont wird zugleich als besonderes Ziel die Güte der Ausstattung. Mit den angezeigten Mappen beweist das neue Unternehmen, dessen künstlerischer Leiter der Maler-Radierer Eduard Einschlag ist, den nicht immer einträglichen Mut und Idealismus, noch wenig bekannten jüngeren Künstlern den Weg zu ebnen. Es erschienen u. a.:

Max Schwimmer, Zehn Originallithographien. Nr. 1—10: Hlbpgm.-Mappe M. 2000.—. Nr. 11 bis 35: Hlblein.-Mappe M. 1400.—.

Robert Kohl, Macbeth. Acht Originallithographien. Nr. 1—10: Leinen-Mappe, Bütten, mit einer Zeichnung M. 1200.—. Nr. 11—100: Hlbleinen-Mappe. 50×70 cm, Bütten M. 800.—.

R. O. Voigt, Sechs Originallithographien. 35 Expl. In Mappe je M. 400.—.

Hans Soltmann, Kinder. Zehn Originallithographien. Nr. 1—10: Japan, Hlbpgm.-Mappe M. 700.—. Nr. 11—100: imit. Japan, Hblein.-Mappe M. 400.—.

Das Augsburger Buch- und Kunstantiquariat (Albert Hämmerle, Augsburg B 9) versendet seinen Katalog Nr. 10: Ansichten. Deutschland. Ausland. Besonders reich vertreten sind: Amsterdam, Augsburg, Dresden, Gravenhag, Hamburg, Nürnberg, Paris und Rom.

Gilhofer & Ranschburg, Wien, versendet seinen Katalog Nr. 141: Kupferstichsammlung alter Meister des 15. und 16. Jahrhunderts; darunter

Franz Marc. Holzschnitt.

Kupferstiche und Holzschnitte von Dürer und Schongauer. 24 Abb. M. 10.—.

Die Firma Heinrich Staadt, Wiesbaden, übermittelt uns ihren ersten Katalog „Moderne Graphik" (illustr.). Er ist in Form und Inhalt eine schöne Leistung. Guido Bagier, der Herausgeber des „Feuers", schrieb die kluge Einleitung. Die Wahl des Gebotenen hält bestes Niveau. Die meisten bedeutenden Graphiker der Neuzeit sind mit zahlreichen Blättern und Mappen vertreten.

Köln. Die Versteigerung der Sammlung moderner Graphik bei Herm. Abels ist auf den 4./5. April verschoben worden. Die Sammlung, in der die bedeutendsten Namen mit meist zahlreichen Blättern vertreten sind, ist jetzt auf drei Wochen im Schnüttgen-Museum ausgestellt.

London. Das Gesamtergebnis der am 24. Januar bei Sotheby versteigerten Sammlung moderner Graphik des Herrn Macaulay betrug 2890 £. U. a. brachten: Forain, „Le Prévenu et L'Enfant", 52 £; ders., „L'Avocat parlant au prévenu", 36 £; ders., „Pietà", 37 £; Goya, „Die Schrecken des Krieges", 60 £; Haden, „Sonnenuntergang in Irland", 102 £; Zorn, „Nachtstück", 75 £; ders., „Dal River", 41 £.

Der Antiquar Curt Naubert, Leipzig, betätigt sich in letzter Zeit auf dem Gebiet der Graphik besonders rührig. Durchaus beachtenswert für den Sammler graphischer Kunst ist sein Aufsatz über „Hemmnisse für Kupferstichsammler und die Möglichkeit von deren Beseitigung" (Stuttg. Antiqu.-Ztg. 1922, Heft 2), der im wesentlichen auf nichts Geringeres als die Forderung eines umfassenden Oeuvres-Kataloges der Graphik hinausläuft. — Glücklich in verschiedener Hinsicht ist auch die Form zu nennen, in der N. seine Angebote macht. Er versendet kleine Listen, die jeweils qualitativ einwandfreie Blätter eines enger begrenzten Gebietes enthalten, in der Herstellung billig, im Versand bequem, vor allem aber für den Sammler übersichtlich sind. Liste II bringt 35 Nummern englischer Mezzotintos und Farbstiche, dabei u. a. Bartolozzi, Mr. Leicester Stanhope, nach Reynolds; W. Pether, Brustbild eines jungen Mannes, nach Rembrandt (Nagler 16); John Rafael Smith, The Widow of an Indian Chief watching the arms of her deceased husbant, nach J. Wright.

Vereinigungen

In Leipzig wurde im Oktober die Gesellschaft „Freunde der Graphischen Sammlung zu Leipzig" gegründet. Sie bezweckt zuvörderst die Hebung der Kaufkraft der Sammlung, deren städtischer Etat stark reduziert wurde, will aber zugleich das Interesse für Graphik anregen und Künstlern und Kunstfreunden fördernden Zusammenschluß gewähren. Die Gesellschaft ist auf 120 Mitglieder, die den Jahresbeitrag von M. 200.— zu entrichten haben, beschränkt, um die Jahresgabe von ein bis zwei graphischen Blättern von anerkannten Künstlern nicht durch zu große Auflage zu entwerten. Daneben umfaßt die Vereinigung noch Gönner und Stifter. Im Winterhalbjahr vereinigt sich die Gesellschaft an Sonntag-Vormittagen in der Graphischen Sammlung zu Darbietungen wichtiger Erscheinungen auf dem Gebiete der alten und vor allem der neuen Graphik mit erläuternden Vorträgen. Durch die gütige Überlassung einer ungedruckten Platte aus dem Nachlasse Max Klingers wird die diesjährige Jahresgabe eine besonders wertvolle Bereicherung der Sammlungen der Mitglieder werden. Anmeldungen zur Mitgliedschaft sind zu richten an den Schatzmeister Herrn Rudolf Schick, Leipzig, Zentralstraße 5/7, können aber nur noch in ganz beschränkter Zahl angenommen werden. H. H.

Der Verein zur Förderung der Volksbildung, Stuttgart, eröffnete am 12. Februar im Ulmer Kunstverein eine Ausstellung schwäbischer Graphik, die später auch in zahlreichen anderen Städten Schwabens gezeigt werden wird. Sie wurde vom Vorsitzenden des Vereins, Prof. J. Baum, zusammengestellt, der zu dem reich illustrierten Katalog auch ein Vorwort schrieb. Besonderer Nachdruck wurde auf Volkstümlichkeit der Veranstaltung gelegt. Von den zahlreichen namhaften Künstlern, die beteiligt sind, nennen wir Brühlmann, Caspar, Graf, Nägele, Stirner, Unold. — Wie wir hören, war schon am Eröffnungstage der Erfolg — auch der materielle — ein bedeutender.

Zu Klingers 65. Geburtstag eröffnete der Leipziger Kunstverein am 18. Februar eine Ausstellung bisher nirgends gezeigter Jugendzeichnungen des Künstlers, unter denen ein umfangreiches Skizzenbuch aus den Jahren 1871 bis 1873 besonderes Interesse beansprucht.

Zu den Abbildungen

Hans Burgkmair, Bildnis eines Unbekannten. Kohle. London. (31,2×22 cm.) Aus Zeichnungen altdeutscher Meister zur Zeit Dürers. Ausgewählt und eingeleitet von Carl Koch. Verlag Ernst Arnold, Dresden. (Tafel S. 171.)

Hans von Marées, Römische Vigna und Pferd mit Aktfiguren. Originalgröße. Aus einem Skizzenbuch. Um 1871. Herausgegeben von Julius Baum. Im O. C. Recht-Verlag, München. (Tafel S. 172.)

Franz Marc, Holzschnitt. (20×24 cm.) Aus Neue Europäische Graphik. Mappe III. Herausgegeben vom Staatlichen Bauhaus in Weimar. Verlag Müller & Co., Potsdam. (Abb. S. 175).

Eine Vanitas von Chriſtoph Amberger / Zu der Tafel Seite 140

Der Augsburger Maler Chriſtoph Amberger, deſſen Geburtsort und -datum bis heute noch immer nicht mit Sicherheit feſtſtellbar ſind, gehört zu jenen Künſtlern der Übergangszeit, bei denen die gotiſche Tradition deutſcher Überlieferung durch den von Süden her eindringenden neuen Geiſt zwar eine deutlich fühlbare Auflockerung erfährt, die aber nicht immer wie bei Dürer in eine neue Harmonie zeichneriſch-maleriſcher Form ausmündet. So ſind viele Werke dieſer Künſtlergruppe nur ſelten frei von der Gezwungenheit einer Manier, die künſtlich die Formenſprache der Italiener der vom Lehrer ererbten Tradition eines mehr zeichneriſchen Stils anzugleichen bemüht iſt und gerade die wenigen erhaltenen Altarbilder Ambergers, unter denen das Augsburger Dombild von 1554 immer als die hervorragendſte Schöpfung des Meiſters auf dieſem Gebiete angeſprochen werden muß, zeigen in beinahe beängſtigender Deutlichkeit jenen italieniſierenden Einfluß, der ſich nur allzugern in einer verhängnisvollen unperſönlichen Forciertheit rein äußerlicher Momente entlädt. Anders, wenn ein ſolcher Künſtler das übernommene Gut ſeines beſten handwerklichen Könnens zuſammen mit der ihm eigenen perſönlichen künſtleriſchen Auffaſſungsgabe Aufgaben gegenüber entwickelt, die von der Konzeſſion an den Modegeſchmack frei ſein dürfen. Da zeigt Amberger als Bildnismaler nicht nur die Klarheit der Burgkmairſchen Schule, der er offenbar entſtammt, ſondern wie etwa auf dem Porträt Karls V. in der Berliner Galerie oder beſſer noch auf dem prachtvollen Fuggerbildnis von 1541 eine Könnerſchaft, die auch für jene Zeit durchaus achtunggebietend iſt. — Die hier erſtmalig veröffentlichte Darſtellung einer Vanitas (Höhe 36 cm, Breite 48 cm), die unter der Inſchrift oben das Entſtehungsjahr 1545 bekannt gibt, bereichert das maleriſche Werk dieſes Augsburger Meiſters um eine vielſagende Probe, die die Eigenart des Ambergerſchen Stiles in deutlichſter Klarheit vor Augen führt. Hinter der in erſter Linie von den Venezianern entnommenen Kompoſition (der im Vordergrund hingelagerte Hund iſt ein beliebtes Requiſit ſpeziell des Kunſtkreiſes um Tizian und Veroneſe) und der an Mantegna erinnernden Art der Konturenführung wird doch ſo viel Eigenes bemerkbar, daß man auf den erſten Blick als Urheber dieſes reizvollen Bildchens, das ein dunkelgrüner Hintergrund abſchließt, nur einen deutſchen Meiſter der Zeit erkennt, ein Beweis, wie wenig letzten Endes der ſüdliche Einfluß über die Urſprünglichkeit einer durch Raſſe und Überlieferung bedingten Perſönlichkeit dieſer Art hat Herr werden können. (Literatur für Amberger ſiehe Friedländer in Thieme-Beckers Künſtlerlexikon, Bd. I.) B.

Sammlungen

Mitteilungen des Haager Gemeindemuſeums

An der Spitze des Haager Gemeindemuſeums ſind Perſonen und Kräfte tätig, die auf eine ſtärkere Berückſichtigung der zeitgenöſſiſchen Kunſt hindrängen. Man folgt einem Programme der Neuerwerbungen, das offenſichtlich von dem Gedankengange getragen wird: Für die altniederländiſche Malerei iſt durch das Haager Mauritshuis und durch das Amſterdamer Rijksmuſeum hinlänglich geſorgt — für die franzöſiſche und die holländiſche Freiluftmalerei des 19. Jahrhunderts birgt das Haager Mesdag-Muſeum und die Sammlung Dunker-Fraſer im Rijksmuſeum, auch Boijmans in Rotterdam, genügendes Anſchauungsmaterial — höchſte Zeit wird es, in Holland eine Galerie für die Kunſt der Gegenwart, ſowohl für die holländiſche wie die internationale, alſo nicht nur von örtlichem Weſensgepräge wie das moderne ſtädtiſche Muſeum Amſterdams, einzurichten. Demgemäß geht die Leitung des Haager Gemeindemuſeums mit den beſchränkten Mitteln, die ihr zur Verfügung ſtehen, an den Ankauf moderner Deutſcher, Franzoſen, Spanier, Holländer, ſo daß ſich wirklich der Kern für ein einſtiges und wirklich repräſentatives Ganze formt. Daß die Anlage nicht eine bloß muſeale Angelegenheit bleiben ſoll, daß von ihr aus kräftige Erziehungsſtröme ins Land hinausgeleitet werden ſollen, geht mittelbar aus dem letzterſchienenen Hefte der „Mededeelingen van den Dienſt vor Kunſten en Wetenſchappen der Gemeente 's Gravenhage (Dez. 1921) hervor, worin Direktor Dr. van Gelder anmerkungsweiſe über die Gliederung und die

öffentliche Wirkungsweise der Mannheimer Kunsthalle handelt und er den dortigen Betätigungen warmes Lob zollt. Über die 1921 vorgenommenen Erwerbungen ausländischer Kunst berichtet Dr. G. Knüttel. Das bisherige Übergewicht der Haager Schule wurde dadurch gebrochen, daß die Galerieleitung Franzosen wie Troyon (La Promenade), Courbet (vier Werke), Corot, Diaz, Guillaumin, Cézanne (Landschaft, Knabenkopf), Gauguin; Deutschen wie Menzel (Ziethen), Thoma, Liebermann (Selbstbildnis), Lenbach, Trübner, Schuch, von Keller, Paula Modersohn, Heckel; ein frühes Bild von Pablo Picasso in ihre Bestände einfügte. Über die Erwerbungen neuerer holländischer Meister berichtet Dr. van Gelder: auf dem Gebiete der plastischen Ankäufe (ein Kopf von J. Vermeiren, die Van Gogh-Statuette von J. Mendes da Costa) war man hier kühner als hinsichtlich der Gemälde. Der Zuwachs an keramischen Gegenständen machte die Einrichtung einer besonderen keramischen Abteilung notwendig. Die Besucherzahl betrug 70833 gegen 50803 im Jahre 1920. H.

Paris

Der Louvre wird demnächst in den Besitz eines zwei Jahrhunderte verschollen gewesenen berühmten Gemäldes kommen, das kürzlich ein englischer Kunsthändler bei einem Gutsbesitzer wieder entdeckte. Es handelt sich um das Bild „Funérailles de Phocion", das 1648 entstanden, von Baudet etwa 1665 gestochen wurde und seit 1700 verschollen war. Fénelon hat dieses Werk zum Gegenstand eines seiner „Dialogues des Morts" gemacht. Die Gesellschaft der Freunde des Louvre hat es nun von dem Besitzer zurückgekauft. r.

Zürich

Das hiesige Kunsthaus ist kürzlich in den Besitz eines Gemäldes von Ferdinand Hodler gekommen, das sich schon seit 1913 als Leihgabe im Kunsthaus befand und jetzt durch die Vereinigung Züricher Kunstfreunde erworben wurde. Es handelt sich um das künstlerisch wie menschlich bedeutungsvolle Werk der „Student", das damit endgültig der Stadt Zürich gesichert ist.

Ausstellungen

Berliner Kunstausstellungen

Der Kunstsalon Fritz Gurlitt hat eine Kollektivausstellung von Gemälden, Aquarellen und Zeichnungen Lovis Corinths veranstaltet, die den Stilwandel im Schaffen des Malers während der Jahre 1885—1921 veranschaulicht. Innerhalb der Entwicklungslinie Corinths sind die Jugendarbeiten besonders beachtenswert. Sie lassen den feinen Anempfinder des französischen Impressionismus erkennen. Im Landschaftlichen klingen Erinnerungen an Millet und Daubigny nach. Seelische Versenkung und stimmungsvolle Hingabe durchdringen die Zeichnungen und vor allem die Aquarelle jener Jugendperiode, so daß man darin kaum den späteren Corinth zu ahnen vermag. Diese naive Ehrlichkeit gegenüber der Natur weiß noch nichts von der meisterhaften Virtuosität einer schwungvollen Palettentechnik, der sich die Welt der Farben zum rein optischen Problem gestaltete. Kein handfertiger Pinselstrich verrät den späteren Maler eines derben, materialistischen Sinnestriumphes, den die malerische Aufgabe lediglich in ihrer Inkarnation lockt. Während Corinths virtuose Öltechnik nach Fleischwerdung ringt, zeigt uns diese Ausstellung bedeutungsvoll, wie das Aquarell des Künstlers eine unverkennbare Brücke zwischen seiner Früh- und Spätzeit schlägt. Die besinnliche Traumwelt wurde von heftigen Leidenschaften in mystische Farbenvisionen umwandelt: immer jedoch siegt im Aquarell das seelische Element über die Materie. Mit dieser Technik schöpft Corinth den letzten Rest seiner eminenten Begabung aus, die das Ölgemälde ungelöst läßt, und sie ist es auch, die eine verbindende Linie durch sein gesamtes Lebenswerk ziehen hilft.

Eine Kollektivausstellung von Werken Feiningers in der Kunsthandlung Goldschmidt und Wallerstein bringt neben großen Ölgemälden eine Reihe farbiger Handzeichnungen. An dem Gegensatz zwischen der zeichnerischen Skizze und dem Ölgemälde sehen wir, wie eine mystische naive Naturbeobachtung, die mit Stift und Feder landschaftliche Eindrücke mit phantastischen Gestalten verwebt und nahezu kindlichen Visionen freies Spiel läßt, sich auf der großen Leinwandfläche zu strengster kubischer Gliederung organisiert. Das Motiv des Hauses, einförmig als malerischer Gegenstand, ergibt hier für diesen Maler eine bewundernswerte Mannigfaltigkeit malerischer Raumaufteilungen.

Die Gutenberg-Buchhandlung eröffnete eine Ausstellung der neuen Aquarelle des Wieners Franz Winninger. Der Künstler erreicht in dieser Technik eine seltene transparente Farbenglut, die, verbunden mit schärfster organischer Flächengliederung, der Landschaft stimmungsvolle Tiefe verleiht. Aber auch im Porträt bedeuten die letzten Arbeiten, u. a. das Bildnis des Schauspielers Prökl, einen erstaunlichen Fortschritt. Es ist eng in die Bildfläche komponiert und durch farbenkontrastierende Strukturführung aufgelichtet. Die große, einfache Einteilung wird dabei von gut gekonnten Andeutungen minuziöser Einzelheiten ausgefüllt. Winninger hat mit diesen Arbeiten viele unbewußt ringende Anbahnungen zu einer künstlerischen Reife gefördert, in der seelischer Ausdruck und malerisches Sehen eng zusammentreffen.

Max Neumann stellt gegenwärtig die Früchte seines vorjährigen Aufenthaltes in Sizilien im Kunstsalon Nicolai aus. Da es sich aus-

schließlich um landschaftliche Motive handelt, so haben wir es nur mit einem Teilwerk dieses hochbegabten Berliner Historienmalers zu tun, dessen Gesamtwerk bereits vor einigen Jahren an gleicher Stelle durch eine an Rembrandt geschulte Wucht und Breite fesselte. Das so verführerische wie schwierige Problem südländischer Farbenweichheit hat Neumann ohne Weichlichkeit und doch mit zarter impressionistischer Einfühlung gelöst. Freudig schwelgt hier eine Künstlerseele in tiefem Farbenreichtum, ohne den Boden großzügiger Einfachheit zu verlieren. Das gilt besonders von den Aquarellen, die, leicht und duftig hingehaucht, gelegentlich einen geheimnisvollen Zauber ausströmen, während die Ölgemälde sich zu festeren Farben verdichten und wollen mit dem bisherigen Werke des Künstlers übereinstimmen.

Aus langjährigem einsamen Schaffen im Schwarzwalde brachte Emil Bizer eine umfangreiche Kollektion Graphiken nach Berlin, die er in der Galerie Möller zeigt. Die Elenden, Verstoßenen, Kranken stehen im Mittelpunkt dieses graphischen Werkes, das eine tiefe Ausschöpfung seelischer Verzweiflung bildet. Die Gestalten, in einfachen Umrissen gedeutet, scheinen vom Dämon des Lebens besessen, hinter ihnen liegt das Schicksal auf der Lauer. Man wird an Munchs faszinierende Ausdruckskraft erinnert. Auch die leblose Natur schreit auf den Farbenholzschnitten Bizers, ohne sich linear zu verwirren. Technisches Können zwingt die Bildwirkung in ihrer Gesamtheit zur äußeren Ruhe, selbst wo die den Dingen innewohnende Dämonie den dargestellten Vorgängen zu dramatischer Steigerung treibt. Ein Künstler tritt hier in die Öffentlichkeit, den ernstes Kämpfen zur Reife und hartnäckiger Fleiß zu einem Können führte, das sowohl die Kaltnadelarbeit bis zum kleinsten Format reizvoll beherrscht wie im breit angelegten Farbenholzschnitt durch zielsichere Technik imponiert. C. Bauer.

Gedächtnisausstellung Heinrich Franz-Dreber

Zum hundertjährigen Geburtstag Franz-Drebers (der am 9. Jan. 1822 in Dresden geboren wurde), veranstaltet die Galerie Arnold in Dresden eine stattliche Schau seines Lebenswerkes, soweit es in gegenwärtigen Zeiten aus öffentlichem und privatem Besitze heranzubekommen war. Arnold hat sich schon oft durch seine interessanten Vorstöße nach der Seite der Jugend wie der weniger bekannten Vergangenheit verdient gemacht. Die Dreber-Ausstellung gehört zu seinen restlos geglückten Unternehmungen: man erhält ein umfassendes und nahezu vollständiges Bild von dem Kunstschaffen dieses größten Richterschülers, der J. A. Koch mit Böcklin in einer weit stärkeren und geschlosseneren Kurve verbindet, als das etwa Schirmer tut. Was man in der Ausstellung nicht sieht (weil es in entfernten Kupferstichkabinetten liegt), sind die köstlichen frühen Zeichnungen, in denen er, durch das Medium Ludwig Richters, die Linie Karl Fohrs weiterklingen läßt. Dagegen ist seine römische Reifezeit in auserlesenen Gemälden und Bleistiftstudien vertreten, und da eine Reihe bedeutender Werke aus unbekanntem Privatbesitz sich darunter befindet, so wird sein Bild in bester Form ergänzt. Ergänzt nach der Seite des Naturstudiums: daß Dreber auch in größeren Bildern — ja, gerade in diesen stärker als in kleinen — sich der einfachen stillen Größe der Campagnanatur hingeben konnte, ohne in idealistischem Sinne zu ändern. Man muß sich diese Bilder indessen nicht realistisch vorstellen im Sinne der Zeit (wie 1830 etwa Blechen oder 1850 Achenbach Italien malte): Dreber ist so durch und durch Idylliker aus Gründen des Blutes, daß ihm das Musikalische in jede Naturdarstellung einfließt, und auch über den scheinbar treuesten Darstellungen aus Mittelitalien ein Hauch süßer Schwermut liegt. Er gehört aber den Romantikern so wenig an wie den Naturalisten; will man sein Wesen erkennen, so muß man die Linie von Salomon Geßner und Reinhart über den späten Olivier zu ihm, dem jungen Böcklin und den Spätjahren Prellers ziehen. Näher noch zu Preller und dem Böcklin der 50er Jahre (denen er entscheidende Anregungen gegeben hat) steht er zu dem Altersstil Ferdinand von Oliviers, da dieser seit 1830 seine Härte erweicht hatte und jene zeitlosen Raumdichtungen voll musikalischer Seligkeit schuf, die selten zu Gemälden ausreiften, meist Bleistiftstudien geblieben sind und sich mit den schönsten Idyllen Drebers in ihrem Wesen berühren.

Die ausgestellten Bilder reichen fast über seine ganze Schaffenszeit und sind namentlich im Ton sehr unterschieden; dieser geht von einer saftigen Lokalfarbigkeit im Sinne des frühen Ludwig Richter (und anderer Deutschrömer wie Fohr und Horny) in allmählicher Wandlung zu jenem corothaftem Graugrün hin, das wie ein Silberstaub die zarten Kompositionen seiner letzten Jahrzehnte einhüllt und in erster Linie die Ähnlichkeit mit Preller zu verursachen scheint. Gerade aus der reifsten Epoche sind einige besonders klingende und erdbefreite kleine Kompositionen da, in denen ein idyllisches Empfinden sich mit souveräner Freiheit ergeht; Landschaften, aus der Phantasie geboren und staffiert mit zeitlosen Figürchen, die sich als letzter Sinn dem landschaftlichen Rhythmus aufs lieblichste einfügen; wie es in größerem Maßstabe etwa Böcklins „Pan im Schilf" unternimmt. Man wird die Verwandtschaft Drebers nach allen Seiten der idealistischen Landschaft hin und namentlich zu Olivier rückwärts, zu Böcklin vorwärts niemals übersehen können bei Betrachtung seines

Werkes und darin einen bedeutenden Reiz seiner Bilder erblicken können. Er ruht recht wie ein Mittelpunkt inmitten aller Bestrebungen um die deutschrömische Landschaft, und ohne ein Schöpfer von erstem Range zu sein, vereinigt er doch das Klassische von Koch und das „Romantische" von Olivier und Böcklin in so glücklicher Weise und mit so echtem Gefühl für rhythmische Form, daß er zu unseren wesensbestimmenden Landschaftern im 19. Jahrhundert zu rechnen ist.

Paul F. Schmidt.

Eine Ausstellung französischer Kunst in Japan

In Tokio wird im kommenden Frühjahr eine umfangreiche Ausstellung französischer Kunst gezeigt werden, die neben den besten Arbeiten von Manet, Cézanne, Renoir, Pissarro, Sisley, Degas, Lautrec, Gauguin, Carrière, O. Redon, den Meistern, die entscheidenden Einfluß auf die französische Kunstentwicklung der letzten Jahre gehabt haben, Arbeiten lebender Künstler aller Richtungen vereinigt. Unter anderen Asselin, Bonnard, Camoin, Carrera, Charlot, Maurice Denis, Flandrin, Girieud, Ch. Guérin, Laprade, Le Sidaner, Manguin, Manzana-Pissaro, Jean Marchand, Marquet, Claude Rameau, K.-X. Roussel, Urbain, Utrillo, Vallotton, Valtat, Vlaminck und Vuillard. Die Plastik vertreten 30 Bronzen von Rodin, zehn von Bourdelle, die besten Stücke von Dalou, Bartholomé, Jos Bernard, Claudel, Fernand David, Dejean, Despiau, Halou, Navellier. Schließlich ist eine geschlossene Zusammenstellung einiger Werke von Methey, Marinot, Lalique, Dunand, Delaherche, Daum, Lachenal geplant, um die besondere Eigenheit der dekorativen Richtung in der jungen französischen Kunst zu kennzeichnen — Es wird interessant sein, die Aufnahme dieser in ihrer Art ersten Veranstaltung in den interessierten japanischen Kreisen zu beobachten und im besonderen die Nachwirkungen festzustellen. Zu hoffen wäre eine ähnlich umfassende Ausstellung von Arbeiten deutscher Künstler in absehbarer Zeit.

k.

Amsterdam

Hier ist Ende Januar eine internationale Theaterausstellung eröffnet worden, die ein sehr auseinanderlaufendes, ja verwirrendes Bild von den gegenwärtigen europäischen Strömungen auf dem Gebiete der Bühnenreform gibt, die aber mindestens als Vergleichs- und Studiengelegenheit förderlich ist. Unter den deutschen Einsendern schneidet die norddeutsche Gruppe am besten ab; die ziemlich zufällig zusammengestellten Skizzen der Münchner und der Wiener Bühnenreformer berühren, von Amsterdam aus gesehen, recht provinzial und ausgeklungen. Starke Zuchtgesinnung strömt aus den Arbeiten der Engländer, allen voran Gordon Craigs. Henry van de Velde bildet die belgische Sektion und erscheint mit seinen, von der Kölner Werkbundausstellung bekannten Plänen eines Theaters für 600 Personen heute sehr eklektizistisch. Gordon Craig setzt sich in der Times dafür ein, daß die Ausstellung noch in diesem Jahre auch in England gezeigt werde. Es wäre gut, wenn in diesem Falle die verschiedenen deutschen Abteilungen noch einer Revision unterzogen würden.

Die Zeitschrift „Architectura et Amicitia" gibt zur Gelegenheit der Ausstellung ein Sonderheft heraus, worin sich u. a. Beiträge von E. G. Craig, Sheldon Chenay (Hauptredakteur des amerikanischen „Theater Arts Magazine"), O. Fischel, A. L. Merz, W. Royaards, M. Lauweriks, Roland Holst befinden. L. Merz huldigt G. Craig als „Bühnengestalter im höchsten Sinne"; Fischel nennt die Ausstellung einen Beginn gemeinschaftlicher Kulturarbeit.

H.

Hannover

Die Kestner-Gesellschaft mußte die ursprünglich für Februar vorgesehene Ausstellung alter Meister infolge des plötzlichen Todes ihres künstlerischen Leiters auf einen späteren Termin verschieben und zeigt deshalb in ihrer Februarschau als Ersatz eine Sammlung von Meisterwerken deutscher Kunst aus hiesigem Privatbesitz, die mit mehr als dreißig Nummern von hervorragender Qualität die Zeit von Spitzweg bis auf Liebermann charakteristisch umreißt. Als besondere Überraschung enthält diese Veranstaltung sechs Gemälde des beinahe völlig unbekannten Diez-Schülers Squindo, der in Nördlingen geboren, bereits im Alter von 27 Jahren 1887 gestorben ist und der sicher auf der Linie Leibl-Trübner einer der bedeutendsten deutschen Maler der letzten Epoche geworden wäre, wenn das Schicksal ihm vergönnt hätte, sein ungewöhnliches malerisches Talent weiter zu entwickeln. Aber auch das Wenige, was von ihm hinterblieben ist, genügt, um ihm in der Geschichte jener Epoche der siebziger und achtziger Jahre einen Ehrenplatz zu sichern. Die beiden großen Bildnisse, wahrscheinlich wohl der Eltern des Künstlers, können in jedem Sinn den Vergleich mit Leibl aushalten und wenn es gestattet ist, von dem unerhörten Farbenrausch des „Jagd der Diana" genannten Bildes einen Schluß auf die besondere Begabung dieses früh Verstorbenen zu ziehen, dann darf man sagen, daß die deutsche Kunstgeschichte in Squindo vielleicht einen ihrer besten Monumentalmaler vor der Zeit verloren hat. — Neben dieser Entdeckung tritt ähnlich das Werk von Th. Alt, der ja auch dem Leibl-Kreise angehörte, überzeugend hervor. Neben den Porträts ist es vor allem eine kleine Landschaft mit der Ansicht von Dachau, die für die Stärke dieses Temperamentes zeugt, der hier beinahe wie ein deutscher Cézanne erscheint. Von Spitzweg sieht man das prachtvolle „Frauenbad in Dieppe" und einen lesenden Mönch, von Schuch ein klangschönes großes Apfelstilleben, von Hirth

du Frêsnes, dem oft sehr Ungleichen, u. a. eine feine, beinahe hingehauchte Landschaft mit der Insel Laaken. Hagemeister ist diesmal mit einem schönen Knabenbildnis der achtziger Jahre vertreten und Lesser Urys beide Landschaften aus der gleichen Zeit lassen diesen Künstler deutlich als Fortsetzer Menzelscher Tradition erkennen. — Von den neueren Meistern ist vor allem Liebermann, diesmal allerdings mit mehreren Bildern kleineren Formates, darunter eine feine Dorfansicht von 1879, hervorragend und charakteristisch vertreten, während von Thoma und Corinth leider nur je ein Werk gezeigt wird. Aber jedes dieser Bilder wirkt gleich überzeugend und während der Corinthsche „Spazierritt" aus den neunziger Jahren die ganze Fülle dieser malerischen Kraft fast ungestüm entwickelt, steht man beklommen vor der unerhörten Feinheit und Ausgeglichenheit des Thomaschen Aquarells mit der Isola Nisada aus dem Ende der achtziger Jahre. Erneut überrascht auch hier jene Gartenszene von P. Wichmann 1874, die zuerst vor Jahren bei Gurlitt in Berlin zu sehen war und damals von einem Hannoverschen Sammler erworben wurde. Das Bild ist wie ein deutscher Manet und es muß immer wieder überraschen, daß es bisher noch nicht gelungen ist, dem Werke dieses rheinischen Malers, dessen Wirken sich auf Düsseldorf und Köln fast gleichmäßig verteilt haben soll, auch nur eine einzige neue Probe hinzuzufügen. Hier nämlich wäre in der Tat eine seltene Gelegenheit für die Entdeckerfreudigkeit der verehrten rheinischen Kunstforscher. — Daß zu diesem zwar kleinen, aber erlesenen Kreis klassischer Kunst die Sonderschau eines Kees van Dongen, die ebenfalls noch in der Februarausstellung zu sehen ist, durchaus nicht stimmen will, braucht kaum erwähnt zu werden. Diese Dinge nämlich sind nur auf äußeren Effekt hin gemalt und nicht einmal besonders geschmackvoll. Viel interessanter sind die wenigen Proben zweier Rotterdamer Künstler, des Malers und Bildhauers Bieling, in dessen Arbeiten deutlich das Ringen um eine neuzeitliche Form zutage tritt und des unter seinem Pseudonym Gerlwh schaffenden Malers, der, entfernt an Beardsley erinnernd, neue Wege malerischer Mystik sucht. — In den unteren, der Hannoverschen Sezession dargeliehenen Räumen der Gesellschaft kommt diesmal Burger-Mühlfeld zu Wort, der sich aus einem begabten Naturalisten in den letzten Jahren zu einem durch Farbentalent überzeugenden Vertreter reiner abstrakter Malerei entwickelt hat. — Der Katalog dieser Februarausstellung bringt einleitend das Bild von Paul Erich Küppers und eine literarische Würdigung seiner Persönlichkeit aus verschiedenen Federn, darunter einen wundervollen Nachruf von Adolf von H tzfeld. Die Kestner-Gesellschaft wird auch noch in anderer Form das Andenken an ihren langjährigen künstlerischen Leiter zu ehren wissen. B.

Köln

Im Erdgeschoß des Wallraf-Richartz-Museums findet im März eine Ausstellung von Handzeichnungen und Aquarellen der Romantiker des 19. Jahrhunderts aus dem Besitz der Kölner Galerie Dr. Hermann Burg statt. Zu dem illustrierten Katalog hat Prof. Schaefer das Vorwort und der wissenschaftliche Hilfsarbeiter am Museum, Dr. Förster, eine Einführung beigesteuert.

Leipzig

Die einzig dastehende Sammlung deutschen Schrifttums, die Deutsche Bücherei, beginnt trotz aller Hemmnisse ihre Schätze in wachsendem Maße lebendig zu machen. Nicht allein die Lesesäle sind dem Wißbegierigen täglich geöffnet, es werden auch wechselnde Ausstellungen in dem intimen, ausgezeichnet beleuchteten kleinen Ausstellungssaal des Erdgeschosses veranstaltet. Im Februar sind dort die Drucke der Gurlitt-Presse vereint (während als willkommene Ergänzung die Firma Beyer & Sohn gleichzeitig die Einzelgraphik dieser Presse ausstellt.) Es ist bewunderungswürdig — und dürfte in den hochvalutigen Ländern entsprechende Beachtung gefunden haben — was deutsche Qualitätsverlage noch und schon wieder an Buch- und Mappenkunst leisten. Der Berliner Verlag Fritz Gurlitt ist ein schönes Beispiel dafür. Eine Fülle neuer Gedanken auf dem Gebiet der Buchtechnik hat er in die Tat umgesetzt. Welche Reichhaltigkeit der Einbände in Schmuckform und Material! Nur wenige Gipfel können hier genannt werden, Höhe ist so gut wie alles. Die Malerbücher haben an dieser Stelle bereits die gebührende Würdigung gefunden. Nachträglich zu verbuchen wäre, daß die farbigen Lithos auf den Ganzpergamentbänden dieser Bücher, etwa Seewalds „Rehlein", geradezu schmetterlingshafte Farbstaubzartheit haben. Corinth: wo beginnt man? Karl Schwarz' Oeuvre-Katalog der Corinthschen Graphik (1916) ist innen wie außen (rostbraunes Sämischleder mit goldner Prägung!) eine frühe Vollkommenheit. Die Mappe mit acht Radierungen „Am Walchensee" eine aus freudiger Losgelöstheit von allem Betrieb geborene Frucht gesammelter Ferientage. — Zu Büchern, in denen man sich „wohlfühlt", rechne ich diesmal, neben Gellerts Fabeln mit Seewalds farbigen Holzschnitten, die von Pechstein mit Lithographien geschmückte „Samländische Ode" von Heinrich Lautensack (1919). Eins in Form und Inhalt, in jeder Beziehung wahrhaftig und darum gut bis in den i-Punkt, ist das gänzlich lithographierte Werk Heinr. Zilles „Zwanglose Geschichten und Bilder" (1919). Nicht immer fand man für den rechten Stoff den rechten Illustrator. Janthur ist dem unbeschreiblich grandiosen Vorsündflutepos „Gilgamesch" nicht gewachsen. Wie ungezwungen, in tiefstem gegenseitigen Erkennen, haben sich

demgegenüber Perez und Steinhardt zusammengefunden; Kokoschka-Columbus — E. R. Weiß — gefesselt, erlöst. — Die sattsam bekannt gewordenen Privat-Drucke der Reihe „Der Venuswagen" sind in bezug auf die innere künstlerische Einheit ungleich, durchweg vorzüglich in der äußeren Form. Die „geschriebenen" (lithographierten) Bücher haben ihren Reiz. Eine „vollkommene" Reihe dürfte so leicht in diesem Genre nicht zu „machen" sein. — Dem Verlag und dem Veranstalter gebührt unser Dank. „Belehrt und erhoben" gehen wir, weiterträumend, von dannen, irgendwohin — Wiese.

Mainz

Am 4. Februar wurde die Hessische Kunstausstellung Mainz 1922 eröffnet. Sie ist im engeren Sinn rhein-hessisch und umfaßt in wohltemperierter Kunstschau, allerdings nicht ohne entbehrlichen Zusatz von Minderwertigem, lokale Entwicklungen gemäßigter Richtung. Die ältere Generation, Bracht, G. Altheim, Hölscher, Beyer, ist mit einigen erlesenen Stücken vertreten. Ihnen gegenüber steht Chesing als kraftvoller Kubist auf der äußersten Linken. Reitzel, zuweilen unbeholfen im Ausdruck, interessiert durch Auffassung. Auf qualitätvoller Mittellinie halten sich die Landschaften von Schmitt, Stegmeyer, Müller-Terkhoff, die Interieurs von Zeltner, ein Stilleben von Posch. Mit gespannter Kraft springt eine junge Mainzerin, M. Huber, vor. Überhaupt hat Mainz günstig abgeschnitten. Das Kabinett von Best und Ziegler ist an feintoniger Gesamtwirkung ein Kabinettstück geworden. Botz verdient als Mystiker Beachtung. In ähnlicher Richtung bewegen sich auch Seek und Richter als Phantastiker der Landschaft. Unter den kunstgewerblichen Arbeiten ragt besonders eine umfangreiche Gruppe hessischer Töpfereien, einschließlich keramischer Plastik, Leihgabe des Frankfurter Kunstgewerbemuseums, sowie eine Kollektion aparter Stickereien von Frau Frank-Meisel hervor. ch.

München

Bei Thannhauser sind die Kartons zu einem Wandgemälde, für das die Leitung der Gewerbeschau 1922 ein Wettbewerb veranstaltet hat, ausgestellt. Sechs Künstler — Goldschmidt, Nidda Rümelin, Schrimpf, Seewald, Teutsch, Unold — sind mit ebensoviel Lösungen vertreten. Keine überzeugt unbedingt, aber alle sind diskutabel. Aber wenigstens wird Seewald den Anforderungen eines Wandgemäldes gerecht. Er überträgt einfach den Bilderbogenstil seiner farbigen Holzschnitte auf eine große Fläche und erreicht so natürlich das Gegenteil einer monumentalen Wirkung. Auch Goldschmids Entwurf leidet an illustrativer Haltung. Teutsch ist rein-dekorativ im Geiste der Münchner Malerei. Unolds Karton zeigt gute Ansätze, aber bis zur endgültigen Klärung scheint die Zeit nicht ausgereicht zu haben. Für die engere Wahl konnten nur Rümelin und Schrimpf in Frage kommen. Man hat sich für Rümelin entschieden. Es wäre — sagen wir: beherzter — gewesen, sich für Schrimpf zu entscheiden. Die Modernität Rümelins ist von konventioneller Art, daher natürlich verbindlicher. Schrimpfs Lösung ist entschieden interessanter, selbständiger, ungewöhnlicher, befremdlicher trotz gegenständlicher Klarheit und zeichnerischer Korrektheit. Vielleicht ließ sich diese Jury auch von dem Empfinden leiten, daß diese etwas spröde, sachliche Kunst dem genius loci widerspräche. Übrigens: auch die Florentiner haben sich vor Jahrhunderten für Ghiterti und nicht für Brunelleschi entschieden.

Seit Ende Januar sind bei Thannhauser Gemälde der Maria Caspar-Filser zu sehen, hauptsächlich Stilleben und Landschaften. Es steckt eine mütterliche Kraft in den Bildern dieser Frau; in strotzender Fülle schaut sie das Leben. Eine farbige Derbheit ist da, die aber die Grenzen des Geschmackes nicht verletzt. Leop. Zahn.

New York

Von der „Verkaufsausstellung" Münchner Kunstgewerbes, die hier bis Neujahr in einem zufällig freistehenden Laden stattfand, braucht nur kurz die Rede zu sein, denn sie war ja eigentlich ein kommerzielles Unternehmen. Als solches konnte es nicht wundernehmen, daß neben einigen ganz vortrefflichen Kleinbronzen und Kinderspielzeugen eine Menge richtiger „Publikumsware" sich breit machte, die den Eindruck des Ganzen stark beeinträchtigen mußte. In diesem Zusammenhange sei nur nochmals betont, daß die Zeit für deutsche Ausstellungen, und nun gar solche deutscher Gemälde, noch nicht gekommen zu sein scheint, weshalb z. B. die Münchner Sezession gut daran täte, derartige Versuche, vorläufig wenigstens, ad acta zu legen. Sie zögern höchstens die Sache hinaus! Eine Ausstellung deutscher Gemälde, die in Chicago jüngst privatim veranstaltet wurde und, erstaunlich genug, sogar die Unterstützung des größten Blattes der Stadt, der „Tribune" fand, war trotzdem ein grausames Fiasko.

Bei Wildenstein & Co. führte der Pionier wertvoller moderner Kunst, Mr. Kelly das Oeuvre des jetzt ca. 40 Jahre alten französischen Malers Louis Charlot vor, eine Art Synthese modernen Wollens und Sehnens wie Sehens, auf Grundlage einer kerngesunden und gereiften Natur.

Mr. Bourgeois lieh seine Galerie einem sehr eigenartigen Unternehmen, nämlich der Ausstellung von Pastell und Aquarellstudien kleiner Schulmädchen im Alter von 5—11 Jahren. Diese Kinder hatten keinerlei Unterricht genossen, sondern aus eigenem Antrieb heraus geschaffen, was sie gesehen oder in ihrer Phantasie erlebt hatten.

Freude an starken, ungebrochenen Farben sprach aus vielen dieser Blätter und ein Bemühen sich in Linien und Formen auszusprechen und ganz zu geben, die mit der Realität kaum etwas zu tun haben. Da und dort spielten schon allerlei Einflüsse hinein; der Geist wird der Naivität entblößt, Kritik der Umwelt setzt ein, und gleich geht der zarteste Duft verloren. F.

Wiesbaden

Im Nassauischen Kunstverein — Wiesbadener Gesellschaft für bildende Kunst — ist eine große Kollektion von Eberz zu sehen. Eberz interessiert durch seine impulsive Art, wie er sich mit dem ersten Natureindruck auseinandersetzt, in ihm das Motiv packt und sich auf keine Kompromisse und Zusätze einläßt; er bestrickt zugleich durch eine exotische Romantik, in der ein tief leidenschaftliches Temperament sich entspannt. W. Schmid wirkt durch gesuchte Naivität, besonders in den Kinderdarstellungen, unnatürlich. Dietrich, anscheinend noch ungeklärt, bewegt sich in verschiedenen Techniken, von denen ihm vorläufig noch keine zum wirklichen Ausdrucksbedürfnis geworden ist. Unter den extremen Kostproben im großen Saal begegnen Köpfe von Jawlenski, eine kleine Landschaft von Gauguin, ein Herrenbildnis von Togoros und als Clou der Pierrot von Picasso. ch.

Von Künstlern und Gelehrten

In Paris ist als beinahe Achtzigjähriger der bekannte schwedische Bildhauer Stephan Sinding gestorben, dessen Werke sich zahlreich in den nordischen Museen befinden, auch in Deutschland nicht unbekannt geblieben sind. Im ganzen jedoch ist seine zwischen einem weichlichen Klassizismus und vielleicht unabsichtlichen Naturalismus eingestellte Art zwar dem Geschmack des Publikums sehr entgegengekommen, für die moderne Kunst aber beinahe belanglos geblieben. — Der Generalsekretär der Zentralkommission des Deutschen Archäologischen Instituts in Berlin, Prof. Dr. Hans Dragendorff, erhielt einen Ruf auf den Lehrstuhl der klassischen Archäologie an der Universität Freiburg i. B. und wird demselben Folge leisten. — In München verstarb der Bildhauer Georg Römer im 55. Lebensjahr, der besondere Verdienste um die moderne Medaille hat und als Kenner der Technik des Altertums bemüht gewesen ist, durch praktische Arbeit in seiner Werkstätte in Harlaching der Tonbildnerei unserer Zeit neue Wege zu weisen. — Renée Beeh ist 36jährig in Straßburg plötzlich einem Herzschlag erlegen. Er war Elsässer der Abstammung nach, und seit Jahren in München ansässig. Auf einer Reise durch Algier hatte er entscheidende künstlerische Erlebnisse, denen er vielleicht den besten Teil seiner hauptsächlich Aquarelle und Plastik umfassenden Produktion verdankt. In den letzten Jahren entwickelte er sich in einer Richtung, für die Kokoschka verantwortlich zu machen ist. Die Berührung mit Kokoschka führte zu einem Konflikt, dessen Austragung der plötzliche Tod nun verhindert hat. — Der englische Kunsthistoriker Algernon Graves, als Verfasser eines äußerst gründlichen Künstlerlexikons und der „Geschichte der Werke Sir Joshua Reynolds" bekannt, ist kürzlich in London im Alter von 77 Jahren gestorben. — In Florenz starb der Florentiner Maler Francesco Gioli als Letzter aus dem florentinischen Malerkreis der Fattori, Ferroni, Cannicci, Torchi, der für ganz Italien in den letzten vier Jahrzehnten bedeutungsvoll war und dem auch Gioli angehörte. — Zum Konservator der Gemäldegalerie des Museums der Schönen Künste in Genf wurde der Kunstkritiker und Schriftsteller Louis Gielly ernannt. — In Zofingen in der Schweiz starb der bekannte Porträtist und Landschaftsmaler Othmar Döbeli, 47 Jahre alt. — Die Sektion Genf des Vereins schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten ernannte zu ihrem Vorsitzenden James Vibert. — Der Oberbibliothekar und Direktor an der Staatsgalerie in München, Dr. Georg Leidinger, der sich durch seine mustergültigen Veröffentlichungen über die Miniaturenhandschriften der Staatsbibliothek und zur Geschichte der Buchmalerei hervorragend verdient gemacht hat, ist kürzlich die ordentliche Professur an der Berliner Universität, verbunden mit dem Posten eines ersten Direktors an der Preußischen Staatsbibliothek angeboten worden. Sollte Leidinger diesem Ruf Folge leisten, dann bedeutet sein Weggang für München einen schweren Verlust.

Der Kunstmarkt

Bevorstehende Versteigerungen

Köln

Am 6.—11. März gelangt bei Math. Lempertz eine bedeutende Sammlung japanischer Kleinkunst zur Versteigerung, die aus dem Besitze eines bekannten rheinischen Liebhabers stammt. Der jetzt im hohen Alter stehende Sammler hat sie in jungen Jahren begonnen, zu einer Zeit, da das große Sammlerpublikum noch gleichgültig an japanischer Kunst vorüberging und dem wirklichen Kenner das Beste vom Guten zur Wahl stand. Dabei galt seine ganze Liebe dem 17. bis 19. Jahrhundert Japans und der Schwerpunkt der Kollektion ist in der beispiellos großen Reihe der 905 Netsuke gegeben. Unter den „Schwertstichblättern" sind die feinen Stücke aus Shakudo, Shibuichi und Sentoku des 18. Jahrhunderts besonders bemerkenswert. Aber auch die mit sorgfältiger Auswahl gesammelten Eisen-Tsuba des 17. und 16. Jahrhunderts sind durchgängig von hoher Schönheit. Den Tsuba folgen die Fuchi und Kashira in stattlicher Reihe, darunter viele Glanzstücke der Tauschierungskunst.

Unter den Inro finden sich hervorragende Exemplare in Lack und Elfenbein, darunter reizende Bibelots. Das Gleiche gilt von den Elfenbein- und Holzskulpturen sowie von den kleinen Jadeschnitzereien, nicht weniger von den prächtigen Komai-Arbeiten aus goldtauschiertem Eisen. Nur Stücke hoher Vollendung, die nichts zu tun haben mit der viel vorkommenden Exportware, finden sich in dieser Sammlung. Ganz besondere Beachtung verdient die Abteilung „Satsuma". Aus der großen Reihe der Vasen und Kleingefäße leuchtet uns der ganze Reiz dieser wundervollen Porzellanmalereien entgegen. Vornehmer, geläuterter Geschmack hat auch bei der Zusammentragung der Arbeiten in Silber und Bronze gewaltet; einige Vogelfiguren aus Silber mögen besonders genannt sein. Die wenigen zum Schluß vorkommenden Möbel dienten dem Sammler zum teilweisen Aufstellen seiner Schätze sowie zur besseren Gliederung seiner Ausstellungsräume. Die Auktion wird den Japan-Liebhabern Gelegenheit geben, ihre Kollektionen mit hochwertigen Stücken zu bereichern. Der mit 24 Lichtdrucktafeln ausgestattete, etwa 2000 Nummern enthaltende Quartkatalog kann zum Preise von 30 M. von der Firma Lempertz bezogen werden.

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

Die Frankfurter Kunstmesse

Die mit der nächsten Kunstmesse (26. März bis 27. April verbundene Kunstschau, die im Kaiser- und Kurfürstensaal und voraussichtlich im Saal Alt-Limpurg aufgestellt werden soll, wird Alt-Frankfurt gewidmet sein. Die Leitung der Kunstmesse bittet die Besitzer von Alt-Frankfurter Ansichten, Möbeln, Fayencen, Silber usw., sowie Künstler die Ausstellung durch Herleihung von wichtigen Stücken zu unterstützen. — Anmeldungen werden an das Geschäftszimmer der Kunstmesse im Römer, Wedelgasse e. Tel. Rathaus 46, erbeten.

Graf Hans Wilczek †

Mit dem kürzlich verstorbenen Grafen Hans Wilczek ist eine der bekanntesten Persönlichkeiten des alten Österreich, ein Sammler und Mäzen von größtem Stil dahingegangen, dessen reiche Kunstschätze das Schloß Kreuzenstein vereinigt, über dessen Möbel demnächst aus der Feder des Museumsdirektor Dr. Braun-Troppau im Cicerone ein reich illustrierter Beitrag erscheinen wird. Graf Wilczek ist im 84. Lebensjahr gestorben.

London

Bei Christies wurde die Sammlung moderner Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen usw. des verstorbenen Sharpley Bainbridge verauktioniert. Das Interesse war bedeutend: der Gesamterlös betrug 10853 £. Es wurden 56 Zeichnungen von Birket Foster auktioniert, von denen die meisten durch W. W. Sampson gekauft wurden. „The Haymakers" brachten 620 Guineen; „A Donkey that wouldn't go" 609; „The Capture of a 32-Pounder" 430; „Homeward Bound" 235 Guineen. Zwei Zeichnungen von G. I. Pinwell „The Elexir of Love" (1870) und „The Princess and the Plowman" gingen für 640 bzw. für 210 Guineen weg. G. Clausens Gemälde „After Dinner" (1884) und „The Movers" (1892) erzielten 400 bzw. 390 Guineen.

Die 719 Nummern der Britwell-Bibliothek, deren Versteigerung bei Sotheby fünf Tage währte, erbrachte einen Gesamterlös von 80259 £. Die erste Ausgabe von Henry Willoughbys „Willobie His Avisa" (1594), worin von Shakespeares „Rape of Lucrece" zuerst Mitteilung gemacht wird, wurde für 1950 £, die zweite Ausgabe (1605) für 420 £ verkauft. H.

Paris

Hier ist kürzlich im Alter von 91 Jahren Paul Durand-Ruel, der älteste der Pariser Kunsthändler und Begründer der weltbekannten Firma, gestorben.

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft 5	9. März	Heft 5	2. März
„ 6	23. März	„ 6	16. März
„ 7	6. April	„ 7	30. März

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Ägidienstraße 4. Telefon Nord 429

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone":

BERLIN: Curt Bauer, Berlin-Südende, Märkische Str. 3, II, Tel. Steglitz 110. / MÜNCHEN: Dr. Leopold Zahn, München, Kaulbachstr. 35, I / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Marienstr. 19 / ÖSTERREICH: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerstr. 10 / NIEDERLANDE und BELGIEN: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Willem van Outhoornstraat 29 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelsangstr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / DÄNEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Hotel Belvedere, Raadhuspladsen / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 120 Haven Avenue, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Avenida Leandro Alem 424 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92

Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2
Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Akademische Lesehalle
Heidelberg.

Mino da Fiesole. Tonbüste des Grafen Rinaldo della Luna.
München, Jul. Böhler.

Auguſto Giacometti

Von ERWIN POESCHEL | Mit sieben Abbildungen auf vier Tafeln

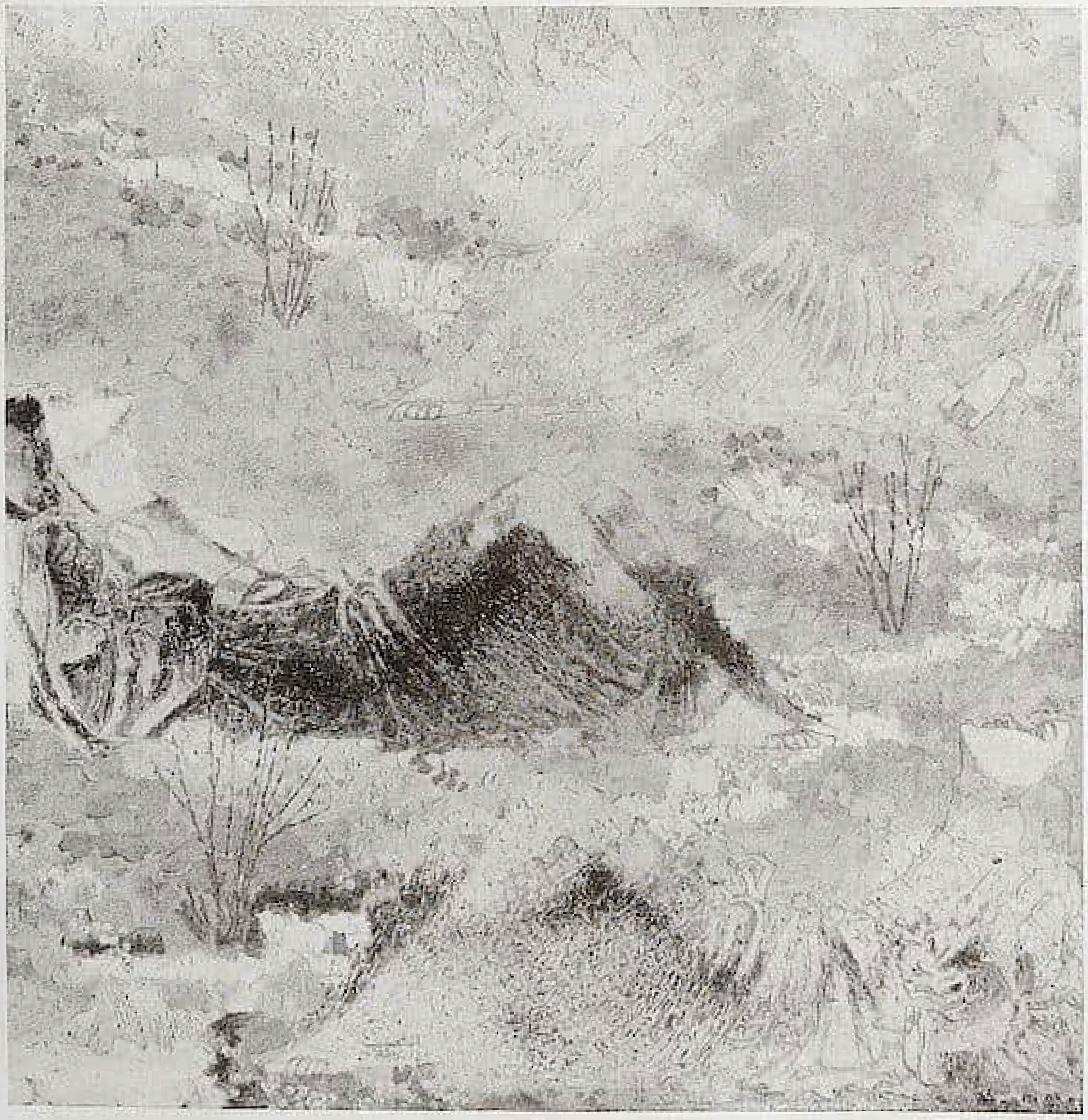
Wenn Auguſto Giacometti ſchon um die Wende unſeres Jahrhunderts ganz ohne äußere Führung in zaghaftem, weiterem Anblick vorenthaltenen Studien ſich von der Darſtellung des Gegenſtandes entfernte und reine Farbenkompoſitionen verſuchte, ſo mußte er aus einer beſtimmten Lagerung ſeines künſtleriſchen Empfindens dazu gekommen ſein. Freilich, die Richtung war gegeben, der Impreſſionismus hatte die Erlaubnis gebracht, das Ding in ein Spiel von Tönen aufzulöſen, das farbige Gewand von dem dichten Anliegen an den Körper wegzulockern. Es behutſam aber ganz von ihm zu nehmen, ohne die Form der Glieder als Beute und Erinnerungsbild nur zu bewahren, blieb immerhin ein Unterfangen. Befremdend blieb es, wenn auch der Raub eigentlich nicht kühner war, als wenn die Graphik in der Linie nur das Ganze ſuchte. Aber daß er eben dieſen Schritt tat, darin zeigte dieſer italieniſche Schweizer lateiniſche Elemente ſeines Blutes: jenes Bedürfnis nach reinlicher Scheidung, Ordnung und Logik, nach Überſichtlichkeit der geiſtigen Aufgabe; die Neigung, eine Formulierung bis zu ihrer klarſten Konſequenz vorzutreiben. Aber auf dieſem ſo entſchieden umgrenzten Feld wuchs nun etwas, das mit lateiniſcher Statik nichts gemein hatte: das gotiſch Grenzenloſe, eine deutſche Myſtik. So beſtätigte er ſeine Herkunft.

Das Bergell am Südrande des Schweizerlandes iſt ſeine Heimat, italieniſches Sprachgebiet, umfaßt von ungeheueren Bergen, aber nahe dem Tor, vor das ein geſegnetes Land ſich breitet mit Menſchen leichteren Sinnes als das Bergvolk Bündens. Anders als ſein Vetter Giovanni läßt er das Heimatsdorf, kehrt auch nach der Studienzeit — an der Kunſtgewerbeſchule in Zürich, bei Graſſet in Paris — nicht mehr dauernd dahin zurück, malt in Florenz, bleibt dann in Zürich ſäſſig, wird Städter; hat ſo die Menſchen weiter von ſich als im engen Kreis naher Beziehungen, ſitzt hoch über dem Dächergewirr, iſt allein, liebt es, Städte zu durchwandern, wo er niemanden kennt, geht hin und nimmt von allem den Duft mit, den Duft vom Land, von den Dingen, den Blumen, trinkt ihn wie Wein, langſam und beſinnlich, iſt von behutſamem Weſen und hat über einem mächtigen Körper die Augen eines Schwärmers. Von allem den Duft, das Arom, das Eintrinken, das iſt nun auch ſeine Kunſt. Das iſt der innerſte Sinn ſeiner abſtrakten Farbengebilde: die Scheu vor dem Anhangen an das Ding, vor ſeinen feſtgelegten Formen, vor ſeiner Beladenheit mit Begriff und Aſſoziationen. Daher auch ſeine Abſtraktionen ſich nicht etwa wie bei Picaſſo aus Flächen, kubiſchen Gebilden aufbauen, ſondern immer ineinander fließen, immer etwas vom Werden, vom ewig Veränderlichen behalten.

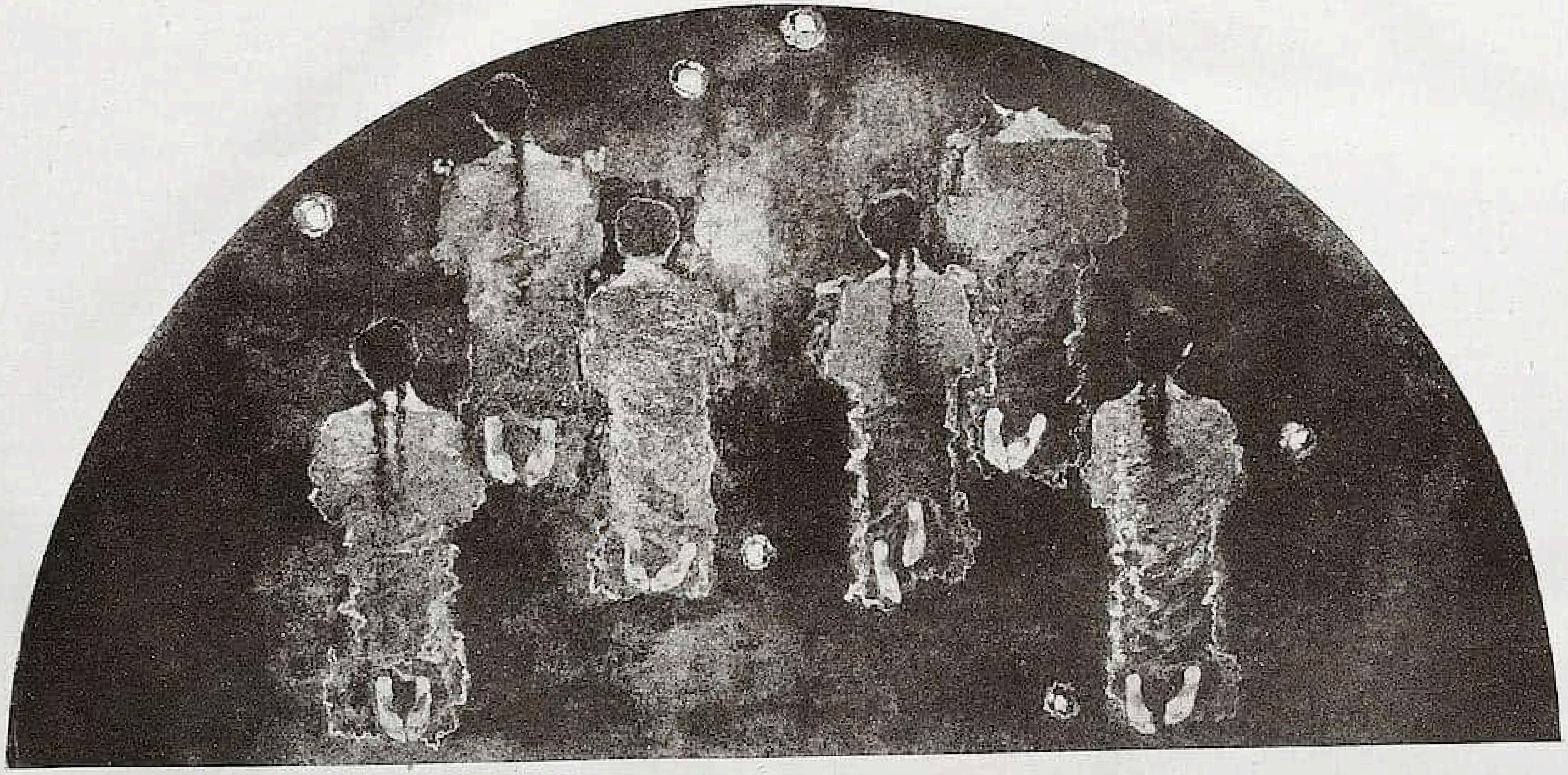
So macht er den Weg wieder frei zu der Farbe und ihrem erregenden Wert, zu ihrer „ſinnlich-ſittlichen Wirkung", wie Goethe es bezeichnet. Er macht das Exempel auf deſſen Formel, „daß ſie durch Vermittlung des Auges auf das Gemüt ohne Bezug auf Beſchaffenheit oder Form eines Materials, an deſſen Oberfläche wir ſie gewahr werden, eine entſchiedene und bedeutende Wirkung hervorbringe", ja, er beweiſt, daß ſie an Kraft mit der Entfernung vom Gegenſtand wächſt. Denn der Gegenſtand ſpricht zum Intellekt, leitet den Strom vom Bild zur Seele des Beſchauers über den Filter der Erfahrung, der Reflexion, und hält ihn dort entweder überhaupt feſt oder läßt ihn nur verdünnt, an ſpezifiſchem Gehalt erleichtert, an Arom verarmt, in tiefere Schichten. Giacometti nimmt dieſes Zwiſchennetz weg, er empfindet und läßt empfinden, wie jene Menſchen gefühlt haben mögen, die Farben noch tiefer erregten als Worte, die zum erſtenmal dem König den Purpur gaben, dem Kardinal den Scharlach, oder die, wie jene Azteken, die müden Träger einer unwahrſcheinlich in die feinſten Veräſtelungen getriebenen Kultur, die Leiber ſchminkten zum Symbol. Deswegen iſt ſeine Kunſt der reinen Muſik am nächſten verwandt, die nicht ein Programm übermalt, die mit Um-

gehung des Verstandes den geraden Weg zur Empfindung findet. Um aber so schaffen zu können, ist es nötig, den seelischen Wert jeder Farbe, ihre Gefühlsdichte, den Grad ihrer Erregungsfähigkeit allein und im Mit- und Widerklang zu anderen Tönen bis in ihre feinsten Möglichkeiten zu kennen, ihnen in reizbarer, immer wachsamer Angestrengtheit aufzulauern, sie dann in Ruhe in sich hineinsinken zu lassen, um dem Klang nachzuhören, in dem sie verschwingen. In seinen kleinen Studien kann man Giacometti bei dieser Arbeit folgen. Und hier zeigt sich nun besonders die seltsame Mischung von Ordnungssinn, ja Wissenschaftlichkeit mit einer verzückungsfähigen Leidenschaft. Alle diese, den Blumen, Steinen, Baumstämmen, Gefäßen, Lichtbrechungen und Reflexen abgefangenen Töne, alle diese rauschhaften, festlich-feierlichen, beruhigenden und erregenden, verehrenden und sehnenden Farben — sie sind gesammelt wie von einem Forscher, auf gleiche Blätter gebracht, in gleiche Ornamente gefaßt, sorgfältig in Quadrate eingefangen, um die Quantität des Vorkommens jeder Farbe am veranlassenden Sujet genau zu bestimmen. Das alles sind „Abstraktionen" im wörtlichsten Sinn, die Farben sind wirklich „abgezogen" vom Gegenstand, nicht willkürlich gemischt. Darüber hinaus aber sind sie thematische Notizen eines Musikers, Stenogramme der Seele, Fixierung ihrer Schwingungen unter dem Eindruck eines äußeren Erlebnisses. Sie sind die Zellen seines Schaffens, aus ihnen bauen sich die großen Wirkungen auf. Von hier aus waltet er souverän mit vielen Möglichkeiten, transponiert etwa einen Farbenklang rein kontrapunktisch von einer Tonart in die andere, von Dur nach Moll, oder er instrumentiert von den Reflexen eines Glaspolyeders aus die Spektralfarben durch, zeigt ihr Fliehen und Suchen, ihr Angezogen- und Abgestoßenwerden, den Reichtum ihrer Intervalle in vielen Verschlingungen, um schließlich sie in einen wohltätigen Endakkord aufzulösen. Das ist ein Arbeiten mit Fugen, ist Klaviermusik aus der Schule Bachs. Solcherart von gemalter Musik zu reden, ist nicht mehr kühn, nachdem seit der Sprache der Romantiker, mehr noch der Dichtung der Jahrhundertwende, die geschärfteren Sinne sich wechselseitig in ihre Gebiete griffen, besonders aber musikalische Eindrücke durch Farben symbolisiert wurden. Das konnte nur geschehen sein aus dem Gefühl heraus, daß die Farbe mehr als alles andere, mehr als Beschreibung, Wort und Linie ein Gleichnis intensivster Erregungsfähigkeit darstellt, in stärkstem Maß begabt, das Wesentliche eines Erlebnisses schaubar zu erfassen. Und was wäre anders die Aufgabe aller Kunst? So blicke man auf die Abstraktionen, die Giacometti nach frühesten italienischen Meistern machte: geben sie nicht Wahreres vom Geist jener Künstler, ja ihrer ganzen Zeit, als jede getreueste schwarze Reproduktion könnte? Wie ist in jenen Blättern nach Giotto in der Arenakapelle zu Padua, in diesem sanft aus Lila, Graugrün, Rosa zusammengeflossenen Hauch, dem Verzicht auf ein lautes Blau und Rot, auf jedes Prangen, wie ist darin jenes erste Erwachen, das scheue Augenöffnen, nur das Umdrehen der Fläche einer Hand nach oben in der kindlichen Gewißheit, würdige Anbetung werde der Ewige selbst darin erkennen; wie ist darin dieses Staunen: „O die Bäume, der Morgen, die Blumen, die Jungfrau." Oder in den Byzantinern, in dem starken Grau, Braun, Grün und Gold die Feierlichkeit, Hierarchie, magischer Zwang des entfalteten Kirchenprunkes. Man möchte sich das fortgesetzt wünschen, einen Raffael etwa daneben sehen oder Grünewald, einen Greco, einen Renoir, ja eine ganze Geistesgeschichte nur in farbigen Stenogrammen. Und man möchte allzu gerne wissen, wie eine spätere Zeit wohl aus den freien Schöpfungen Giacomettis den Geist unserer Zeit enträtselte. Uns selbst, behindert durch die Nähe des Blickpunktes, bleibt nur, ein menschliches Schicksal darin zu lesen. Denn auffällig sind die Wandlungen, durch die Giacomettis Farbenwelt gegangen. Zuerst schwangen in seiner abstrakten Malerei die heiteren, festlichen Wirkungen: Weiß, Gelb, Hellgrün, Hellila. Dann brachen die glutvollen Rot auf, heftiges Grün, Dunkellila, ein eisiges Blau und unter ihnen lag ein tiefer, fast schwarzer Grund. Die weißen Rahmen wichen altgoldenen schwerer Pracht. Es ist, als habe dieser Künstler früher nur die

Augusto Giacometti. Am Morgen der Auferstehung.
Wandbild der Kirche in Stampa. 1914.



Augusto Giacometti. Contemplazione. 1906.



Augusto Giacometti. Wandbild im Krematorium Davos. 1916.

sonnenhalbe Welt, das Heitere, Blumenhafte des Daseins sehen und das Dunkle verdrängen wollen, allmählich aber darin einen Mangel, eine Verdünnung des Lebens und Schicksals empfunden, habe erkannt, daß auch in Schuld und Sünde Gott ist, daß man das ganze Leben wollen muß, die helle und die dunkle Welt. Und so kam der glühende Unterton in seine Kunst, das Leidwissen, die Geprüftheit. Sie wurde nun wie seine „Celosia", jenes seltsame Blumenstück, mit fast sündhaftem Brennen auf dunklem Grund, sie wurde wie die alten Kirchen, wo man in Krypten unter der Erde betet und zugleich die Glocken im Himmel schwingen. Aber der Weg steigt weiter. Das Dunkle bleibt nicht mehr Grund, ist nicht mehr neben dem Leuchtenden, sondern mit ihm verschmolzen; die freudigen Farben, früher leicht und etwas dünn, haben nun eine satte Dichte, eine männliche Kraft; Stimmung hart errungenen Sieges, orangener Azur nach Gewitter.

Manchen hat es beunruhigt, daß aus Giacomettis Werkstatt zu gleicher Zeit diese abstrakten Kompositionen gehen konnten und Bilder, die — wie etwa die „Nelken", die „Celosia", mancherlei Stilleben — mit subtilster Treue und strengster Sachlichkeit allen Reizen der Form wachsam nachgehen. Es ist so seltsam nicht, als es scheint und kommt aus dem Verlangen des mystisch bewegten Menschen, des ins Gegenstands- und Grenzenlose Verzückten nach seinem Kontrapost, nach äußerer Ordnung, nach Halt und Ausgleich, nach etwas, das in festen Gesetzen besteht und wirkt. Das auch ist der Grund zu einer starken Neigung für die Mathematik. („Die Achsen des Prisma", „Nacht und geometrische Konstruktion"). Ästhetische Freude an der freischwebenden Luft des mathematischen Schlusses spielt mit, tiefer wirkt aber jener magisch lösende und bindende Zwang, der die geometrische Formel immer zu einem Werkzeug der Beschwörung gemacht hat, wirkt jenes Bedürfnis, das auch der Astrologie zugrunde liegt, das Namen- und Grenzenlose an ein Gesetz zu verankern. Auch an dieses Zwischengebiet von Wissenschaft und Mystik, dem — unter italienischem Einfluß — der gotische Mensch so leidenschaftlich zugetan war, rührt seine Kunst. In „Schicksal" lebt alte Saturnfürchtigkeit, ist die Bahn der Sterne unentrinnbare Bestimmung.

Ein Sinn, so sehr der mystischen Versenkung fähig, mußte von selbst zur religiösen Kunst gelangen. Dieser Bündner erwuchs nahe einer Grenze: „hie Zwingli, hie Rom." Seine Schöpfungen aber lächeln verzückt: „Warum Zwingli oder Rom, warum nicht Gott?" Und so sind seine sakralen Werke allerdings keine Bekenntnisakte, auch kein „es bedeutet", sondern sie wollen „in der Zeit die Ewigkeit erleben." Sie kommen aus der Grundstimmung seiner Kunst, die Kontemplation ist, Aufgeben des Individuums. Nicht nur an die Abstrakten wie „Frühmesse" ist dabei zu denken, wo mit blau und rotem Klang tägliches Blutopfer leuchtet, indes grünlichen Scheines der späte Mond dem grauenden Tage weicht, oder an den Entwurf zu den Chorfenstern für Chur, die von farbigen Protuberanzen wallen, sondern auch dort, wo figürlich dargestellt wird, wirkt niemals Handlung oder Erzählung, gilt es nicht die Person, den Einzelnen, sondern das Eine, das Verbindende, was über der Zeit ist. Der Parallelismus, der schon in früheren Bildern („Contemplazione" 1906) auftaucht und dann viele Werke beherrscht, er ist ihm in der Sakralkunst, dem Davoser Krematoriumsbild, den Glasfenstern in Küblis zum Mittel geworden, das Einzel-Ich in seiner Bedeutung zu verkleinern, über die Individuation hinauszugehen in das Grenzenlose. Er wagt es, in dem Bild von Davos die sechs betenden Gestalten vom Beschauer abzuwenden, ihnen das Antlitz zu nehmen; denn ein Mensch ohne Gesicht ist kein einzelner mehr, er ist nur durch das, was ihn mit den andern verbindet. Diese Epheben und Jungfrauen auf dem tiefen Blau des ungeheuren Raumes, betend vor dem Unendlichen, sind gereihte Garben auf dem Feld, wo kein Du mehr gilt und kein Ich.

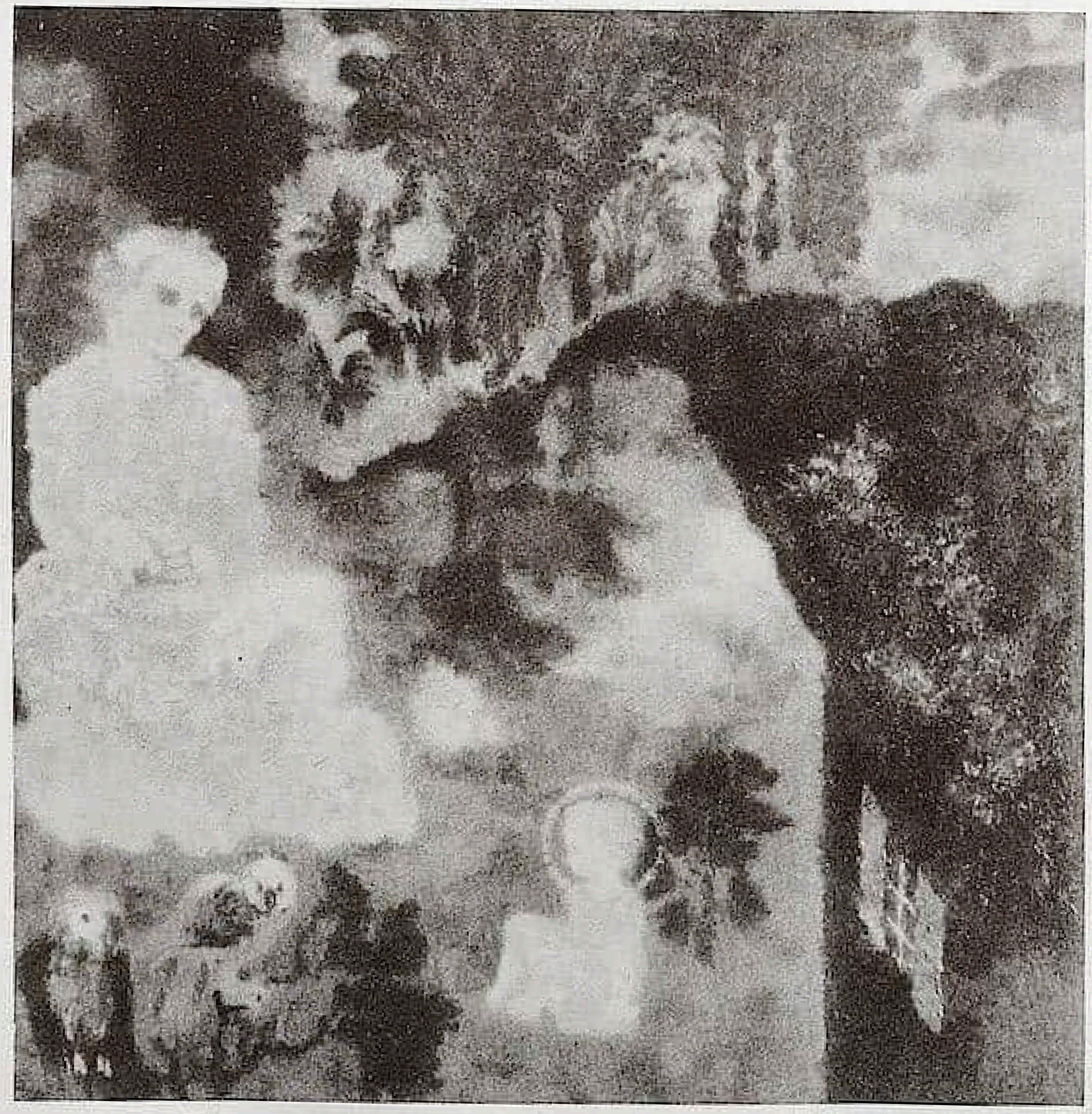
Seit diesem Bild wußte man, daß hier ein Wandstil von neuer, ergreifender Wirkung wächst, ein Stil, der über Mittel Gewalt hat, die im Irrationalen wirken und darum so unentrinnbar sind. Er erzählt nicht, er verlangt nicht einer Geschichte zu folgen,

eine Allegorie zu enträtseln, er hüllt in den weiten Sternenmantel einer gnadenvollen Versenkung. Und dies allein durch das sichere Wissen von der mystischen Macht der Farbe. Wer im Züricher Kunsthaus von den Tafeln des Witz, des Hans Fries, des Nelkenmeisters und aller der in die Bescheidung einer frommen Anonymität eingegangenen anderen zu der zeitgenössischen Ausstellung kam, der fand in Giacomettis „Maria mit dem Kind" mit freudiger Betroffenheit einen Spätling jener heiligen Kunstübung. Ein orangener Schein, Maria in leidahnender Versunkenheit das Kind betrachtend, das vor ihr auf dem Boden kauert, auch dies orangenleuchtend wie ein von seinem Stamm getrenntes Reis. Um beide her eine Glut von Rot bis zum tiefsten Blaugrün, von Wundern der Verzückung ein überbordend Maß. Wer so in einem leuchtenden Ring wohnt, dem bietet sich das Glasfenster als gemäßes Material. Was in St. Martin zu Chur aus kühler Wand wie Mosaike von edlen Steinen strahlt, das wirkt an Sattheit und Kraft wie Fenster alter Meister im Dom zu Augsburg oder Ulm. Da flimmert es in den umrahmenden Borden im Widerspiel von Kühl und Warm, alles scheint im Wachsen und Wuchern; offen und schwebend führt es zu den Bildern: bei den Hirten herrscht das Lila der erwartenden Ahnung, im Mittelstück rauscht die rote Glut der Erfüllung auf und rechts prangt hieratisches Goldgelb, Macht und Glanz der Welt in Anbetung des Geistes. Das Kind aber, um das all diese Pracht entfaltet wird, ruht überdunkelt, fast verborgen. So ist malerisch der Gedanke des Mystikers gefaßt, daß Gott erst ist im Menschen, der ihn erkennt. Die bereitschaftsvolle selige Schau, die rotaufglühende Anbetung Marias und der Engel ist des Wunders Gegenwart.

Man fühlt, daß hier aus der farbigen Vision erst die Form gerann, daß diese Werke die Umkehrung einer vor einem Jahrhundert geübten Monumentalkunst darstellen, die den gezeichneten Karton eigentlich nur kolorierte. Da aber diese Vision wieder nur das Kleid ist, in das eine Erregung der Seele sich hüllte, so sind es nicht dekorative Werke, die sie bestimmen, Reiz von Einzelheiten, geschmackvolle Fleckenwirkungen; es geht um den einen, ungeteilten Ausdruck, den vollen Akkord, den mächtigen Aufschwung. Deshalb komponiert Giacometti auch in der Außenarchitektur niemals vom Teil aus, sondern vom Ganzen. Ihm hat die Aufgabe, einen alten Bau wie den „Rüden" in Zürich zu bemalen, nicht den Sinn, die Fläche aufzulockern oder zu gliedern, sondern sie zu einem einzigen Klang zusammenzunehmen, sie inmitten eines grauen Häuserfeldes zu einer Insel der Festlichkeit zu machen. Deshalb diese Tuba eines Rotes von unerhörter Pracht, anschwellend und abklingend, eine einheitliche Tapisserie von Ranken und Blumen, kaum hervortretenden Figuren, im ganzen eine Verherrlichung des Lebens, des Fließens, des Werdens inmitten des Steines und der Erstarrung. Im gleichen Geist denkt er auch einen Schmuck des Fraumünster-Kreuzganges. Auch da empfindet er nicht das Einzelne, nicht die Felderaufteilung, sondern den Rhythmus des Ganzen, diesen Zug, dies Pilgern, das Wandern der spitzen und runden Bögen. Und das gibt der Komposition dieses Konkurrenzentwurfes das Motiv: wie Kaiser Rudolf mit Reisigen ins Kloster einzieht oder wie Reliquien auf frommen Schultern zu geheiligter Bestattung finden. Alles in der verhaltenen Pracht des Fresko, alles auch hier empfunden aus einem einzigen Klang, einem fürstlichen Gelb versunkener ritterlicher Herrlichkeit.

So spricht er die Laute vieler Zeiten; denn seine Kunst ist ein unmittelbarer Abglanz jener Schichten, aus denen auch die Worte erst als Blüten wachsen, die sprießen, welken und anderen weichen je nach den Gezeiten; und sie ist damit ein Gleichnis dafür, wie ein Namenloses ewig ist im Wechsel der Gestalten.

Augusto Giacometti. Glasmalereien in der St. Martinskirche in Chur. 1918.



Augusto Giacometti. Maria und das Kind. 1920.

Augusto Giacometti. Siena. 1918.

Modell und Akt in Rom / Geſchichtliche Studie

Mit drei Tafeln und einer Textabbildung — *Von FRIED. NOACK*

(Fortſetzung aus Heft 4.)

Neben der ſanften Schönheitsblüte aus Albano, die ihre Sitzungen im Salon der Baronin v. Reden auf Villa Malta gab und dort wie eine Freundin des Hauſes gehalten wurde, kamen gleichzeitig andere berühmte Modelle auf, die aus den unheimlichen Tiefen der Geſellſchaft ans Licht traten und hinter Gefängnismauern hauſten. Das Räubergewerbe war während der napoleoniſchen Kriegsjahre in allen Teilen Italiens üppig aufgeſchoſſen und machte der zurückgekehrten päpſtlichen Regierung in den Bergen und an den Landſtraßen nach der neapolitaniſchen Grenze hin viel zu ſchaffen. Sie hob im Jahre 1819 das Brigantenneſt Sonnino im Volskergebirge am Rand der Pontiniſchen Sümpfe aus und brachte viele Räuberfamilien mit ihrem Anhang nach Rom, wo ſie teils in den Kerkern der Engelsburg, teils in einem Arbeitshaus zwiſchen den Ruinen der Diokletiansthermen eingeſperrt wurden. Das gab für die neugierige Fremdenkolonie eine neue aufregende Sehenswürdigkeit und für die Künſtler eine Fundgrube von wildwüchſigen maleriſchen Typen. Der erſte, der mit kecker Hand in dieſen menſchlichen Urwald hineingriff und die prächtigſten Motive für romantiſche Darſtellungen aus dem italieniſchen Volksleben herausholte, war Leopold Robert aus der franzöſiſchen Schweiz. Mit Erlaubnis des Governatore von Rom richtete er ſeine Werkſtatt in den Thermen ein und malte zwei Monate lang nichts als Studien nach dieſen wilden Geſellen und ihren leidenſchaftglühenden Weibern. Einige Jahre ſpäter folgte ſein Freund, der Franzoſe Schnetz, ſeinem Beiſpiel und gab ſich ganz dem Studium der bunten Romantik des urkräftigen Volkstums hin, wie es in der Wildnis der Berge und den Einöden der Campagna erwachſen war. Erleichtert wurde ihnen die Aufgabe, als die römiſche Polizei den Angehörigen der Räuber freie Bewegung in der Stadt gewährte und damit die Möglichkeit gab, ſich ganz dem Modellberuf zu widmen. In der franzöſiſchen Akademie wurden ſie bald Hausfreunde, und von dort ging die neue Modegattung der Malerei aus, als deren Begründer und glänzendſten Vertreter man Robert anerkennen muß, und die einige Jahrzehnte hindurch in mannigfachen Variationen den Kunſtgeſchmack und den europäiſchen Bildermarkt nahezu beherrſcht hat. In die Zeit unmittelbar nach den Befreiungskriegen iſt daher auch die Entſtehung oder wenigſtens die lebhaftere Entwicklung des Modellmarkts auf der Spaniſchen Treppe zu ſetzen, wo ſich bis nach 1870 die bunte Menge der Koſtümmodelle aus den Albaner- und Sabinerbergen herumzutreiben pflegte und ſchlafend, bettelnd, tanzend oder Ungeziefer ſuchend auf den Künſtler wartete, der ſie zur Arbeit mit ins Atelier nahm. In allen Reiſewerken über Italien und Rom, wie viele ihrer auch ſind, des 18. und vom Anfang des 19. Jahrhunderts, findet ſich keinerlei Erwähnung des lebendigen farbenreichen Bildes auf den Stufen der Treppe, die vom Spaniſchen Platz zur Kirche Trinità dei Monti und zur Villa Medici hinaufführt, eines Bildes, das in ſeiner Eigenart ſpäter die Augen aller Fremden, nicht des Künſtlervölkchens allein, angezogen hat und zu den charakteriſtiſchen Schauſpielen im Straßenleben der Ewigen Stadt gehörte. Dieſe tägliche Schauſtellung der Koſtümmodelle iſt ohne Zweifel erſt durch die Nachfrage der in jenem Teil des Fremdenviertels von Via Margutta bis zur Piazza Barberini hauſenden Schar von Malern und Bildhauern der romantiſchen Zeit hervorgerufen worden; die Kunſt des Klaſſizismus des 18. Jahrhunderts und der napoleoniſchen Epoche, die allenthalben nur die Antike auch in der äußeren Erſcheinung ihrer Geſtalten wieder aufleben ließ, beſaß kein Verſtändnis und kein Intereſſe für den Farbenreichtum der Feſtkleidung, noch für die maleriſchen Lumpen des Landvolks, nicht für bunte Mieder und Kopftücher der Frauen, noch für Spitzhüte, Radmäntel und Fellhoſen der Männer, nicht für rohe Lederſandalen, Kürbisflaſchen, Dudelſäcke oder Tamburine. Nur in den Landſchaften und

Veduten um die Wende des Jahrhunderts beginnt an Stelle der Staffage von Nymphen, Satyrn und Heroen hier und da eine solche von zeitgenössischen Gestalten zu erscheinen, wie man sie in den Gassen der Stadt oder draußen in der Campagna begegnete. Römische Volkstypen als Hauptmotiv künstlerischer Darstellung sind eine Erfindung der fremden Künstler des neuen Jahrhunderts, die sich vom Klassizismus ab zur Romantik und von der akademischen Schablone zur Beobachtung der lebendigen Wirklichkeit hinwandten, ebenso wie die realistischen Flamen am Beginn des 17. Jahrhunderts in die feierlich gespreizte römische Barockkunst mit ihren Bambocciaden einbrachen. Von den Künstlern, die das Vorbild der schönen Vittoria Caldoni benutzen durften, haben manche noch das antike Ideal in ihr gesucht und zu finden geglaubt, die meisten aber haben schon ausschließlich die schöne Italienerin der Gegenwart in ihr gesehen, den malerischen Typus eines fremden, noch nicht durch die verflachende westeuropäische Zivilisation unterdrückten, eigenartigen und urwüchsigen Volkstums.

Triumphierend stehen an der Spitze der neuen Kunstgattung die Modelle Roberts und Schnetz', die Briganten von Sonnino und ihre Weiber. Ihre Bildnisse sind in kurzer Zeit durch die Gemälde der beiden Künstler und deren Vervielfältigungen in Holzschnitt und Kupferstich über die ganze Welt verbreitet worden; insbesondere konnten die Räuberfrauen Maria Grazia und Teresina sich rühmen, daß ihr Bild mindestens ebenso weithin bekannt war wie etwa das eines Papstes oder eines Napoleon, mit dem Unterschied jedoch, daß es bei dem Beschauer mehr Wohlgefallen erweckte als diese. Denn die beiden Schwestern waren hervorragende Schönheiten von Angesicht wie von Gestalt, die erstere 22, die jüngere nur 17 Jahre alt, als sie in der römischen Gefangenschaft mit Robert bekannt wurden, also beide noch in der frischen Jugendblüte. Maria Grazia hatte bereits den zweiten Banditengemahl, nachdem der erste wenige Monate nach der Hochzeit getötet worden war, und brachte einen Säugling mit in die Diokletiansthermen; ihre Schwester Teresina, auch bereits verheiratet, unterschied sich von ihr durch zartere Züge, war aber wie jene eine kräftige, wohlgeformte Gestalt von stolzer Haltung und hoheitsvoller Bewegung, mit feurigen Augen und einer Fülle rabenschwarzen Haares. Teresina, die zugleich Roberts Geliebte gewesen sein soll, kommt auf den meisten seiner Gemälde vor, z. B. um die berühmtesten zu nennen, als Tänzerin vor dem Wagen auf der „Rückkehr vom Fest der Madonna dell' Arco" und auf dem Bild des „Neapolitanischen Improvisators" als die junge Frau zu den Füßen des Sängers. Maria Grazia ist die Frau des Räubers auf Schnetz' gleichnamigem Gemälde, sowie die Frau, die der Wahrsagerin die Hand des Kindes hinreicht, auf des Künstlers L'enfance de Sixte-Quint. Schnetz hat ihr zum Dank für die ihm geleisteten Dienste im Alter eine Pension von 10 Scudi monatlich gezahlt, als er 40 Jahre später Direktor der französischen Akademie in Rom war, und hat sie ab und zu in Sonnino besucht. Vereint sind die Schwestern auf Roberts Gemälde „Die Schnitter" an der Spitze des Zuges dargestellt. Von Maria Grazia hat Emil Wolff eine Büste angefertigt, die sich in der Farenheidschen Sammlung zu Beynuhnen befindet. Schnetz ist in seiner Schwärmerei für die Räubermodelle auch im Alter als Akademiedirektor noch so weit gegangen, daß er vielerlei anrüchiges Gesindel gastlich in Villa Medici aufgenommen hat, und mußte es erleben, daß eines seiner männlichen Modelle im Jahre 1864 einen reichen Franzosen ermordet und beraubt hat. Unter den alten Räubern aus der ersten Zeit haben vornehmlich Gasbarrone und Barbone Ruhm erlangt. Der erstere hat nach jahrelanger Gefangenschaft in der Rocca von Civita Castellana die Freiheit erlangt und um die Mitte des Jahrhunderts als würdiger Greis in römischen Ateliers Dienst getan, während seine Schwester Giustina in jungen Jahren zwischen 1820 und 1830 als herrliches Modell sehr gesucht war und seine Tochter Mariuccia um 1840 bis 1845 mit ihrem schönen Angesicht von mildem Ausdruck auf vielen italienischen Kostümbildern bewundert wurde. Sie scheint ein und dieselbe Person zu sein mit einer Mariuccia aus Subiaco, die im Bildnisalbum Kestners vorkommt und von dem französischen Maler Isidore Flacheron geehelicht worden

ist. Barbone, einst der Schrecken der Landstraßen, hat schon um 1820 seinen Beruf als Räuberhauptmann aufgegeben, Friede mit der päpstlichen Regierung gemacht und ruhig auf der Spanischen Treppe vom Bettel und Modellstehen gelebt, wie auch seine reizende Tochter und seine Frau, die im Jahre 1828 ihre eheliche Untreue mit dem Tod büßen mußte, indem sie von einer Seiltänzerin, mit deren Mann sie eine Liebschaft hatte, auf öffentlichem Platz erdolcht wurde. Barbone war vernünftiger und machte gute Geschäfte. Er sonnte sich faulenzend auf der Treppe, bis ihm das Geld ausging, dann verdiente er sich seinen Scudo Tagelohn im Atelier als Darsteller weltgeschichtlicher Größen, wozu ihn sein athletischer Körper, edler Gang, stolze Haltung und Herrscherblick ausgezeichnet befähigten. Bald war er Jakob, Paulus oder Petrus, Moses, Lazarus oder hl. Ignatius, bald Pluto, Charon, Satan oder Cäsar und Belisar. Mancher französische Künstler verdankte ihm seine Erfolge im Pariser Salon. Die eigentlichen Räubermodelle starben um die Mitte des Jahrhunderts aus. Eines der letzten war der getaufte Jude Schuhmacher, der als Mitglied einer Bande in Gefangenschaft geriet und nach Verbüßung seiner Strafe ein beliebter Christusdarsteller in römischen Ateliers wurde; Kestner erwähnt ihn 1843 in einem Briefe und hat sein Bildnis gezeichnet, welches sich im Kestner-Museum zu Hannover befindet. Ein Gegenstück zu ihm war der sogenannte Santo (wegen seiner Heiligenphysiognomie), ein Galeerensträfling, der 1856 dem Maler Julius Muhr als Modell diente, als er im Auftrag des Kardinals Antonelli die Glorie des hl. Johannes Sarkander zu malen hatte. Als Adolf Stahr 1845 das Treiben und Schaffen der Künstler am Tiber beobachtete, fand er keine echten Räubermodelle mehr, da der Typus aber von der Mode des Tages immer noch verlangt wurde, verlegten sich einige friedliche Bürger von geeignetem Äußeren darauf, als Ersatz in den Malerwerkstätten zu dienen, z. B. ein gewisser Nicola Giacinto und ein nach seiner Herkunft aus dem berüchtigten Brigantennest Sonninese genannter Bursche, eine Achillesgestalt von großen massigen Formen. Übrigens blieb immer ein großer Teil der Modelle der Überlieferung der verbrecherischen Neigungen treu und stand dauernd im Streit mit dem Strafgesetzbuch und der Polizei. Kam dann einmal ein besonders sittenstrenger Monsignore an die Spitze des römischen Sicherheitsdienstes, so gab es schlimme Überraschungen für die lockere buntscheckige Gesellschaft auf der Spanischen Treppe; im Februar 1856 ordnete der Governatore Matteucci über Nacht die polizeiliche Abschiebung aller nicht ortsangehörigen und die Verhaftung sämtlicher übrigen Modelle an. Eines guten Leumunds konnte sich gewiß keines von ihnen rühmen; hatte doch selbst ein Waiblinger, der gewiß kein Frömmler und Sittenrichter war, die Modelle als die verworfenste und verächtlichste Volksklasse der Ewigen Stadt bezeichnet. Aber rechtlich ließ sich die drakonische Maßregel des geistlichen Polizeimeisters gewiß nicht aufrecht erhalten. Das sah auch Matteucci ein und gab nach, als die gesamte Künstlerschaft unter Führung des französischen Akademiedirektors mit der Begründung, daß es um Sein oder Nichtsein der Kunst gehe, ein Gesuch um Freilassung der unentbehrlichen Ateliergenossen einreichte.

Der starke Bedarf an menschlichen Vorbildern, der seit dem zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts mit dem Anwachsen der fremden Künstlerkolonie dauernd zunahm, hat bald einen systematischen Betrieb des Modellgeschäfts herbeigeführt. Es entwickelten sich feste Bräuche, ungeschriebene Gesetze für den Verkehr zwischen Künstler und Modell, Zahlungsnormen und eine Art von Ehrenkomment, denn die Modelle eigneten sich einen gewissen Berufsstolz an, und die weiblichen insbesondere machten Ansprüche hinsichtlich des Verkehrstons, die besseren wollten als Signora behandelt werden. Wenn man dem alten Preller glauben darf, der in jungen Jahren und als Greis auf den Sieben Hügeln gearbeitet hat, so hätten die Deutschen im allgemeinen es am besten verstanden, mit ihnen umzugehen und auszukommen. Eine grundlegende Unterscheidung zwischen den weiblichen Modellen ist, wenigstens solange die päpstliche Regierung im Kirchenstaat schaltete, hinsichtlich des nackten und des Kostümakts zu machen.

Unter der Stadtbevölkerung, die seit Jahrhunderten den Einflüssen des Fremdenverkehrs zugänglich war, herrschten nicht die strengen Anschauungen wie auf dem Lande, wo die Kirche eine größere Macht über die Gemüter besaß und ungewohntes Neues mit Argwohn betrachtet wurde. Draußen in den Bergen hielt man es im allgemeinen für unanständig, daß ein Mädchen sich einem Künstler als Vorbild zur Verfügung stellte, und es soll nach einer Erzählung des Malers Rudolf Lehmann in Cori vorgekommen sein, daß ein Mädchen, welches sich hatte zeichnen lassen, mit Schimpf und Schande aus dem Ort gejagt wurde. Die Weiber, die vom Lande nach Rom kamen und sich zum Modellstehen entschlossen, haben daher auch lange Zeit nur als Trachtenmodell gedient, für nackten Akt konnte man nur Römerinnen bereit finden. So war es noch um 1845 als Adolf Stahr Italien besuchte. Erst seit 1870 hat der Unterschied zwischen Land- und Stadtmodellen hinsichtlich der Ehrbarkeit und Schamhaftigkeit sich allmählich ausgeglichen, und in den letzten Jahrzehnten sind auch die Mädchen von Saracinesco, dem unerschöpflichen Quellgebiet der Kostümmodelle, nicht mehr spröde gewesen, wenn sie mit der Schaustellung ihrer verborgenen Reize etwas verdienen konnten. Die Geldgier ist ja immer der stärkste Hebel gewesen, um moralische Widerstände zu überwinden; damit konnte der Künstler gelegentlich auch die Scheu der Weiber auf dem Lande besiegen. Schlözer erzählt in seinen Römischen Briefen sehr lustig, wie der Genremaler Ernst Meyer in einem italienischen Bergnest den Streit um den Modellohn mit einer alten Bäuerin siegreich beendet hat. Sie war mit den fünf Bajocchi, die er ihr nach der Skizzierung ihres charakteristischen Kopfes hinreichte, nicht zufrieden und erhob ein solches Geschrei, daß das halbe Dorf zusammenlief. Vor allen diesen Zeugen entfaltete nun der witzige Meyer, um seine Zahlung zu rechtfertigen, ein Zeitungsblatt und las den aufmerksam zuhörenden Leuten, von denen niemand selbst lesen konnte, einen angeblichen, von der päpstlichen Regierung festgesetzten Modelltarif vor. Derselbe begann mit einem halben Scudo für ein schönes Mädchen und endigte mit fünf Bajocchi für eine häßliche Alte. Unter dem Gelächter der Dorfgenossen mußte die Bäuerin sich zufrieden geben und mit ihren 25 Centesimi abziehen. Feste Lohnsätze waren in der Tat für den gewöhnlichen Modellbetrieb in Rom üblich, zumal seit einzelne Unternehmer denselben geschäftlich organisiert hatten. Ausgediente Modelle, die in längerer Ausübung des Berufs Vertrautheit sowohl mit den Bedürfnissen der Künstler wie mit der Beschaffenheit des Angebots oder der Lage des Marktes gewonnen hatten, begannen ein Vermittlergeschäft auf diesem Gebiet, trieben Handel mit Kostümen aller Art wie mit lebender Ware und errichteten Aktsäle, in denen die Künstler gegen mäßige Taxen regelmäßig arbeiten und wechselndes Material studieren konnten, und die zugleich Anfängern im Modellberuf als Schule dienten und Gelegenheit boten, mit Künstlern bekannt zu werden, private Verbindungen anzuknüpfen und auf der beruflichen Stufenleiter höher zu steigen. Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts bestanden in Rom solche Modellsäle eines gewissen Luigi und jenes Nicola Giacinto, den wir schon als Räuberersatz-Modell kennengelernt haben. Bei Nicola zahlte man monatlich 11 Paoli ($5^1/_2$ Franken) für nackten Akt, 15 Paoli ($7^1/_2$ Franken) für Kostümmodell). Man fand hier zwar nicht die vornehmsten Modelle, oder diese nur im Anfang ihrer Laufbahn, aber doch eine große Auswahl wohlgestalteter und gewandter Menschen, die mit Geschick und Anstelligkeit eine angewiesene Pose sinngemäß durchzuführen verstanden. Da in diesen Aktsälen vorwiegend abends gearbeitet wurde, so hatten die Modelle den Tag über Freiheit zu anderweitiger Beschäftigung. Rasch arbeitende Maler konnten an einigen solcher Abende sofort marktgängige Ware an kleinen Genrebildchen und Volkstypen fertigmachen, wie sie vom reisenden Publikum gern als Andenken gekauft wurden; der Aquarellmaler Karl Haag hat hier viele seiner beliebten Räuber, Hirten, Fischer, Bäuerinnen und Nonnen aufs Papier geworfen. Um seine Modelle bei guter Laune zu erhalten und ihnen die freundschaftlichen Beziehungen zur Künstlerschaft zu erleichtern, gab Nicola während des Karnevals in seinem an Piazza S. Claudio ge-

legenen Aktsaal einen Kostümball. Wenn man nach den früher erwähnten abfälligen Urteilen über die Moral der Modellskizze annehmen sollte, daß es auf diesem Fest so zügellos herging wie etwa auf dem berüchtigten Fastnachtsdienstagsball im Kölner Gürzenich, so irrt man. Auch dem niederen Volk in Italien ist ein Gefühl für äußeren Anstand und gute Formen eigen, wenn es darauf ankommt zu repräsentieren, und man darf einem so ernsthaften Gewährsmann wie Gregorovius unbedingt Glauben schenken, wenn er 1856 versicherte, daß auf dem Modellball Nicolas ein sehr anständiger Ton herrschte und die Grenzen der Wohlanständigkeit nirgends überschritten wurden.

Weibliche Modelle, die sich durch ungewöhnliche körperliche Vorzüge auszeichneten, bei bedeutenden Künstlern arbeiteten und viel begehrt wurden, tauchten natürlich aus der großen Masse empor und bildeten eine höhere Rangstufe für sich. Sie waren nicht mehr im Aktsaal noch auf der Spanischen Treppe zu finden, waren bei weitem nicht für jeden Künstler zu haben und hielten sich in einzelnen Fällen ebenso ehrbar wie ein Mädchen aus dem guten Mittelstand, welches, wie Erwin Speckter erzählt, die bescheidene Anfrage des Künstlers, ob er es zeichnen dürfte, nur als verblümte Form eines ernstgemeinten Heiratsantrags auffaßte. Zu dieser Aristokratie der Modelle gehörte nach der berühmten Vittoria Caldoni die nicht minder gefeierte Fortunata Segatori aus Subiaco, die nach 1830 blühte und ihrem Beruf im Sommer 1836 durch die Heirat mit dem englischen Maler Charles Coleman entzogen wurde. Sie war eine strenge Schönheit von stattlichem Wuchs und ist wohl ebenso oft von bedeutenden Künstlern gemalt und modelliert worden wie die anmutige Vittoria. Am bekanntesten ist sie bei uns durch August Riedels Gemälde der Neapoletanischen Fischerfamilie geworden, auf dem sie in der Gestalt der sitzenden jungen Mutter dargestellt ist. Im Thorwaldsen-Museum ist ihr Bildnis zweimal vorhanden, von Adolf Henning und Johann Richter; auch Wilhelm Schadow hat sie während seines Besuchs in Rom 1830—31 gemalt. Thorwaldsen hatte eine besondere Vorliebe für sie und war ein häufiger Gast in ihren kleinen Abendgesellschaften, zu denen sie in ihrer Wohnung an der Piazza Barbarini befreundete Künstler einlud. Dort hielt sie auch ihre Sitzungen, stets im Beisein einer Ehrendame, in die Ateliers ging sie nicht. Bezeichnend für die Ausnahmestellung, die sie als Modell einnahm, ist ihr Verkehr im Hause des Majors Serre, wo sie gleich einer Dame aus der Gesellschaft behandelt wurde; der Tondichter Otto Nicolai hat 1834 auf einem Ball in diesem Hause mit ihr einen Galopp getanzt. Ähnlich, wenn auch nicht ganz so vornehm und einwandfrei, war die Stellung, die sich die schöne Grazia aus Capua einige Jahre nach der Fortunata geschaffen hat. Sie tauchte am Ende der dreißiger Jahre am Tiber auf und löste jene gewissermaßen ab. Gleich ihr von stattlicher Gestalt hatte sie die reinere Gesichtsbildung vor Fortunata voraus, ihre Züge glichen einem antiken Idealkopf. Riedel hat sie als Judith und als Medea gemalt, der Engländer Gibson ihre Büste gefertigt, auch Emil Wolff hat nach ihr gearbeitet; Kestner hat 1843 ihr Bildnis seinem Album italienischer Köpfe einverleibt. Als Stahr 1845 in Rom war, stand Grazia, etwa 26 Jahre alt, auf dem Gipfel ihres Ruhms, durch den Hamburger Ferdinand Flor, den geschickten Anordner lebender Bilder, war sie in die beste römische Gesellschaft gekommen, er stellte mit ihr z. B. Raffaels Poesie mit glänzendem Erfolg dar. So ganz gesellschaftsfähig war sie allerdings nicht, ihre urwüchsige Leidenschaft riß sie manchmal fort; wenn sie sich beleidigt glaubte, zog sie ihre langen Haarnadeln zur Wehr heraus und in einem Anfall von Eifersucht hat sie ihren Geliebten erstochen. Eines der seltenen Modelle, die als Normalbild weiblicher Leibesschönheit in allen Teilen des Körpers gelten können, war um 1845 die bella Luigia, die der hannoversche Bildhauer Kümmel in seiner Gruppe der Nymphe mit Bacchus dargestellt hat.

Manchem Modell ist es auch durch die Ehe mit einem angesehenen Künstler nicht gelungen, in höhere Schichten der Gesellschaft aufzusteigen. Der Bildhauer Wolff hat sich in jungen Jahren verleiten lassen, sein Modell Margherita Guaviglia zu heiraten; die Frau scheint nicht auf der höheren Rangstufe der Vittoria und Fortunata gestanden

zu sein, die mündliche Überlieferung in deutsch-römischen Künstlerkreisen erzählte von ihr, daß sie einmal mit einem Hilfsarbeiter ihres Gemahls davongelaufen ist, und daß der Bankierfürst Torlonia zu seinen großen Ballfesten wohl den berühmten Professor, der für die Könige von Preußen und Bayern und für den Londoner Hof arbeitete, nicht aber seine Ehehälfte eingeladen hat. Auch die meisten der zahlreichen weiblichen Schönheiten, deren Reize auf Riedels Gemälden von ganz Europa bewundert wurden, gehörten vom Standpunkt der gesellschaftlichen Sitte nicht zu den besseren Elementen. Stahr hat in seinen Betrachtungen über die deutsche Künstlerschaft in Rom einmal die Bemerkung eingeflochten, die meisten Künstler gerieten in Abhängigkeit vom Modell, was er auf die Selbständigkeit ihres Schaffens bezogen hat. Bei Riedel trifft das Urteil aber auch hinsichtlich seiner persönlichen Verhältnisse zu. Der Künstler, der in seinen besten Jahren so glänzende Geschäfte gemacht hat, daß er Aufträge von Fürsten abweisen konnte, weil er keine Zeit dafür hatte, ist im Alter fast in Dürftigkeit geraten, weil die Weiber, mit denen er sich eingelassen hatte, ihn bis an sein Ende auszusaugen verstanden. Zwei seiner vornehmeren Modelle sind bereits genannt worden; aus der großen Schar der übrigen sind mit Namen bekannt eine Angelina aus Genzano, die 1830 auch von Ernst Rietschel gezeichnet worden ist, eine Mariuccia Joli aus Alvito, Felicetta Berardi aus Albano, eines der gesuchtesten Kostümmodelle, die zierliche Römerin Rosina, genannt la moschinetta (das Mückchen), das Urbild seiner weltberühmten Sakuntala, dann Chiaruccia, die er als Mutter mit dem schlafenden Kind am Meer verewigt hat, und endlich Nazarena Trombetta, die er für den russischen Diplomaten v. Meyendorff als Odaliske gemalt hat, und von der Schlözer 1864 geschrieben hat, wenn die sich Unter den Linden zeigen würde, so liefe ganz Berlin zusammen. Die Nachfolger von Riedels Kunstrichtung, die mit der koloristisch sinnlichen Verherrlichung italienischer Frauenschönheit dem Geschmack einer nie aussterbenden Gattung von Kunstliebhabern in mehr oder minder manieristischer Weise huldigten, haben zum Teil dieselben Vorbilder benutzt. Der ihm auch zeitlich am nächsten stehende Leopold Pollak und Rudolf Lehmann haben viel mit einer wilden Schönheit aus den Bergen gearbeitet, einer gewissen Pascuccia, der verkörperten Lebenslust, deren Bildnis während der sechziger Jahre in den Schaufenstern aller Kunstläden strahlte. Um dieselbe Zeit bediente sich Wilhelm Wider einer graziösen Trasteverinerin, von der gerühmt wird, daß sie sich wunderbar auf die Posen verstand und die Künstler selbst über Ästhetik belehren konnte. Schlözer, der 1864 von ihr erzählt, nennt sie Ombellina Lipolla; der Name ist zweifellos mißverstanden oder verschrieben, der Familienname dürfte Cipolla gelautet haben.

Als eine ernsthaftere, fast feierliche Schönheit, die ebenfalls nach 1860 Aufsehen in Künstlerkreisen erregte, war Stella; Friedrich Preller d. Ä. hat in jenen Jahren für die Entwürfe zu seinen Odysseelandschaften die Germana Mampieri aus Olevano und die Giacinta Margiotti benutzt. Die letztere gehörte zu den Auserwählten. Sie war kaum dem Kindesalter entwachsen, als sie um 1855 wie ein neuer Stern am römischen Modellhimmel begrüßt wurde; ihre knospende Schönheit wurde sofort eifrig von den Künstlern gesucht und ihre Sitzungen waren bald wochenlang im voraus verabredet. Sie war klein von Wuchs, aber von einem wundervollen Ebenmaß der Körperformen und einer klassischen Hoheit in Ausdruck und Bewegungen; obschon ohne alle Schulbildung, besaß sie doch jenen natürlichen Anstand, der uns oft an Italienern aus dem Volk überrascht. Ähnliche Erscheinungen in mancher Hinsicht und doch wieder recht verschieden von Giacinta waren die beiden durch Anselm Feuerbach zur Berühmtheit gelangten Römerinnen Nanna und Lucia, die ihm nacheinander von 1859 bis zu seinem Scheiden von der Ewigen Stadt als Modelle und Freundinnen nahegestanden haben. Von keinem Künstler sind wir so eingehend und zuverlässig über das Verhältnis zu seinen Vorbildern unterrichtet wie von Feuerbach, dessen Briefwechsel eine Fülle offenherzigster Mitteilungen über sie enthält. Keiner belehrt uns daher so gründlich über die eigen-

artigen seelisch-sinnlichen Beziehungen, die zwischen einem Maler und seinem Modell walten können, und über die starken künstlerischen Anregungen, die aus ihrem vertrauten Verkehr entspringen, wie gerade er. Seine von antiker Hoheit erfüllten Frauengestalten auf Einzelbildern wie in größeren Kompositionen, seine Iphigenien, Medeen, seine Francesca und Laura sind in ihrer Vollendung nur durch den Einfluß der beiden Frauen auf den geistig-sinnlichen Organismus des Künstlers möglich geworden, sie sind Eingebungen, die er in der Hauptsache, wenn nicht ganz, den Modellen verdankt. Die ältere, die ihn durch ihre Untreue so schwer enttäuscht hat, war Anna Risi aus Trastevere, die Frau eines Schusters, die kein Neuling im Modellberuf war, als sie bei einer zufälligen Begegnung Feuerbachs Interesse erweckte. Sie stand damals in der Mitte der 20er Jahre und war von imponierender Hoheit der Erscheinung mit prachtvollem dunklen Haar und einem schwermütigen Ausdruck der Züge. Feuerbach hat sie einmal mit einer Statue des Phidias verglichen. Als er in tiefem Groll mit Nanna gebrochen hatte, führte ihm nach fast zwei Jahren das Glück, die Lucia, in den Weg. „Das verlorene Modell ist aufs glücklichste ersetzt," schrieb er freudig am 22. Mai 1867. Lucia Brunacci, damals kaum 17jährig, aber schon Ehefrau des Weinwirtes Cesare Preti und Mutter von Zwillingen, war der Nanna im äußeren sehr ähnlich, doch besaß sie größere Weichheit der Züge. Sie hat von da an zu allen seinen Frauengestalten gesessen, hat bis zu seinem Abschied von Rom treu zu ihm gehalten und nachher noch sich gewissenhaft seiner römischen Angelegenheiten angenommen.

1873 hat Feuerbach die Ewige Stadt verlassen, die sich nach der Vereinigung mit dem Königreich Italien zur modernen Großstadt zu entwickeln begann. Auch im Modellwesen hat sich seitdem manches verändert, es hat an Eigenart und Naivetät verloren. Das seinerzeit beliebte und im Übermaß gepflegte römische Typen- und Genrebild kam aus der Mode, und im Zusammenhang damit begannen die bunten malerischen Trachten mehr und mehr zu verschwinden, von denen man wohl mit Recht sagen kann, daß sie schon Jahrzehnte hindurch eigentlich nur der Künstler wegen noch getragen und gepflegt worden sind. Die Spanische Treppe hörte auf, Modellmarkt für Kostüm und Fundort der Campagnolen, Pifferari, Ciociaren, der Saltarellotänzer und tamburinschlagenden Mädchen aus den Bergen zu sein; die Polizei des königlichen Roms sah in dem Treiben auf der Treppe einen der Hauptstadt unwürdigen Unfug und vertrieb Bettler und Modelle von dort. Die aus hunderten von Bildern bekannten Gestalten in buntscheckiger Tracht und malerischen Lumpen waren nur noch vereinzelt in den Malergassen Via Margutta und Purificazione, sowie auf der Piazza Barbarini anzutreffen. Der Modellbetrieb wurde nüchterner und geschäftsmäßiger, die Preise stiegen, der Wettbewerb der gewöhnlichen Modelle, männlicher wie weiblicher, schwoll an, während die von auserlesener Schönheit eher seltener wurden, vornehme Erscheinungen wie Vittoria Caldoni und Fortunata Segatori kamen nicht wieder vor. Was den Aktsaal angeht, so wurde die Studiengelegenheit günstiger. Als Nachfolger der Akademie S. Luca richtete das königliche Kunstinstitut regelmäßige Übungen nach dem Nackten ohne die Einschränkungen der päpstlichen Zeit ein, hier wie in der französischen Akademie konnten auch fremde Künstler teilnehmen; der Internationale Künstlerverein und seit 1890 auch der Deutsche, gründeten für ihre Mitglieder eigene Aktsäle, in denen an den Winterabenden fleißig gearbeitet wurde. Den Deutschen und vor allem den Stipendiaten der Akademien Deutschlands war damit völlig unentgeltlich eine wertvolle Studiengelegenheit geboten, da die Kosten von der Vereinskasse getragen wurden, deren Einnahmen nur zum geringsten Teil aus Mitgliedsbeiträgen von Künstlern bestanden. In dieser Hinsicht haben die letzten Jahrzehnte die römischen Studienverhältnisse für unsere Landsleute nicht unerheblich verbessert, denn die gründliche Kenntnis des menschlichen Körpers in der denkbar höchsten Vollkommenheit bleibt immer eine der wesentlichsten Voraussetzungen für die schöpferische Tätigkeit des Künstlers, und Rom bietet heute wie ehedem eine unübertroffene reiche Auswahl von

guten Vorbildern. Wer in römischen Aktsälen nach der Lea Pantani, der Luigia, Maddalena, den Schwestern Livia und Aurelia, der Margherita und Candida gearbeitet hat, um nur einige aus der Legion von weiblichen Modellen der jüngsten Zeit zu nennen, der weiß den Wert des dortigen Schönheitsmarktes zu schätzen. Auch an Gestalten, die weniger durch reine Schönheit als durch großzügigen, charaktervollen Ausdruck fesseln, ist kein Mangel; jedem Besucher der Pincioanlagen um die Wende des neuen Jahrhunderts sind die beiden bereits bejahrten Schwestern, die blonde und die schwarze, unvergeßlich, die in ihren schäbigen Gewändern mit der feierlichen Würde antiker Seherinnen einhergingen. Die blonde ist von Otto Sohn-Rethel als Herodias gemalt, die andere von Sigmund Lipinsky auf seiner Radierung der Parzen als Klotho dargestellt worden. Und welchem Kunstfreund ist nicht aus den Werken von Max Klinger, Karl Stauffer-Bern und Otto Greiner die kraftvolle Gestalt des Domenico Belisario vertraut, der auf dem großen Gemälde des letzteren „Odysseus und die Sirenen" als Steuermann im Boot steht? Er vertrat um 1900 den alten Ruhm seiner Heimat Saracinesco als Mutterboden der besten Modelle, ebenso wie unter den Weibern die abenteuerliche Vittoria Lepanto, die als kleines Modell in Rom begann, bald eine vielumschwärmte Hetäre wurde, die sich erlauben konnte, einen königlichen Prinzen zu verschmähen, und ihre glänzende Laufbahn als gepriesene Schauspielerin und Gattin eines der bedeutendsten Tagesschriftsteller Italiens beschloß. Es steckt doch viel Wahres in dem Wort eines deutschen Gelehrten, daß die Pflanze Mensch nirgends besser gedeiht als in Italien.

Die Wiedergabe der Imperia-Darstellungen von Raffael sind dem Werke von Chledowski, Rom, I. Teil (Verlag Georg Müller, München) entnommen.

Minos Büste des Rinaldo della Luna in Terrakotta

Mit drei Abbildungen auf zwei Tafeln — Von PAUL SCHUBRING

Bei Jul. Böhler in München fand ich im vorigen August eine ausgezeichnet erhaltene Terrakottabüste des Quattrocento, die der Besitzer erst kürzlich in Florenz erworben hatte. Sie ist das Modell zu der bekannten Büste des Grafen Rinaldo della Luna, die dort den Namen Mino da Fiesole trägt. Natürlich meldet sich einem so ausgezeichnet erhaltenen Stück gegenüber der Verdacht. Es galt also vor allem die genauen Maße des Modells und der Büste miteinander zu vergleichen. Zufällig war ich gerade auf der Durchreise nach Florenz, habe dort mit freundlicher Unterstützung Direktor de Nicolas alles genau gemessen und verglichen und wir sind zu folgenden Feststellungen gekommen (die Notizen sind mir leider auf der Reise gestohlen worden):

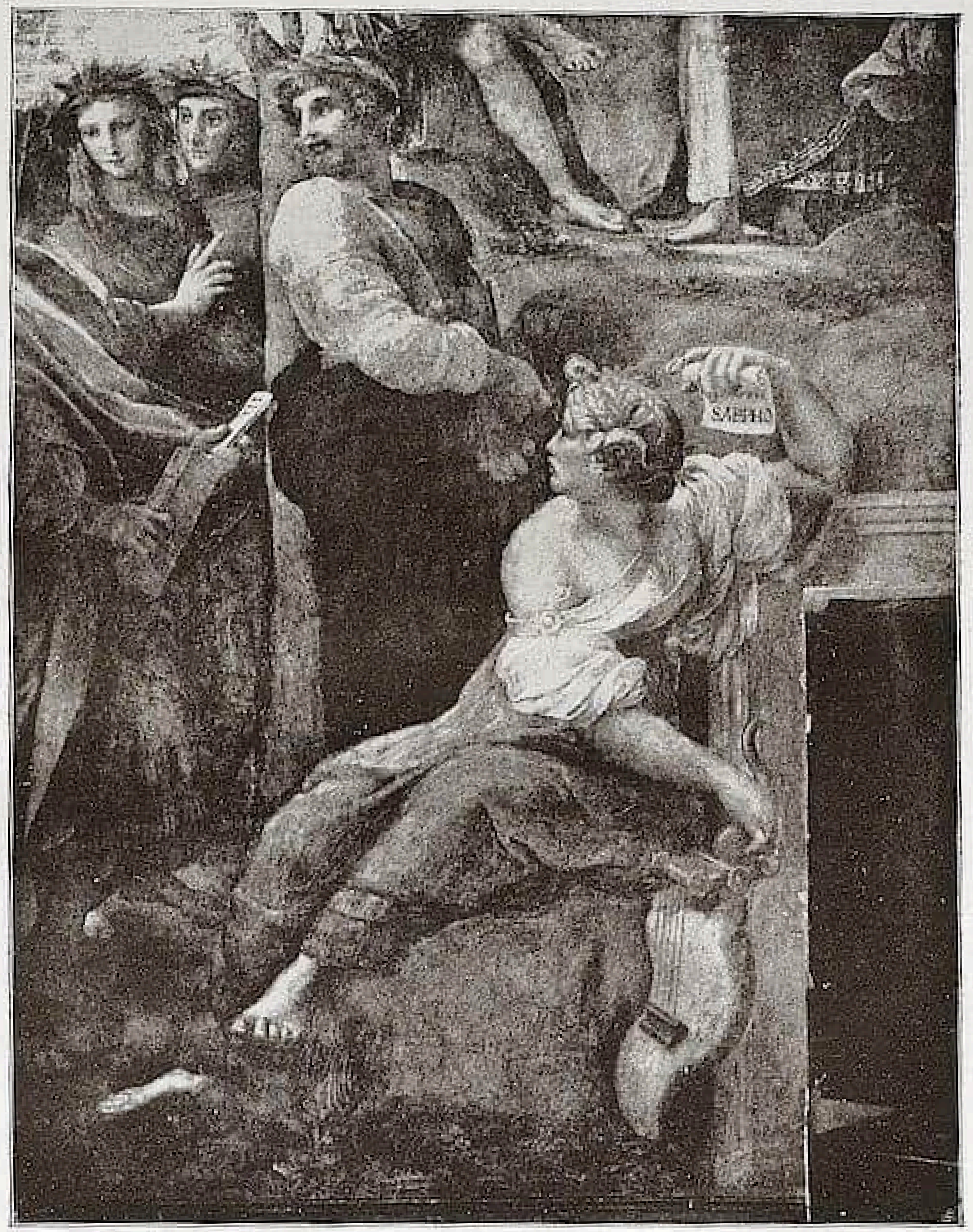
1. Die Münchner Büste ist bedeutend größer sowohl in Höhe und Breite wie auch verschieden in den Einzelheiten; der Marmor im Bargello ist reduziert und die Arbeit ist in der Durchführung viel allgemeiner.

2. Die Münchner Büste ist in allem Detail von größter Subtilität und reizvollster Bewegung; der Marmor im Bargello ist auffallend flau und schwach gegenüber den anderen Mino zugeschrieben Büsten.

3. Der Zustand der Münchner Büste, die Arbeit, die farbigen Brandspuren — dies alles spricht dafür, daß wir es mit einem Originalmodell um 1460 aus Florenz zu tun haben, das bedeutend höher steht als der ausgeführte Marmor im Bargello.

Einzelheiten: Der Marmor hat bekanntlich als Sockel der Büste ein etwas zurückspringendes Schriftband mit der Inschrift Rinaldo della Luna sue etatis anno XXVII opus Mini ne(1?) MCCCCLXI. Mino bringt gern seine Signatur an, aber sonst nie in so aufdringlicher und wenig organischer Weise. Wir rühmen sonst den festen Rand der

Imperia. Ausschnitt aus der Transfiguration von Raffael.
Vatikan.



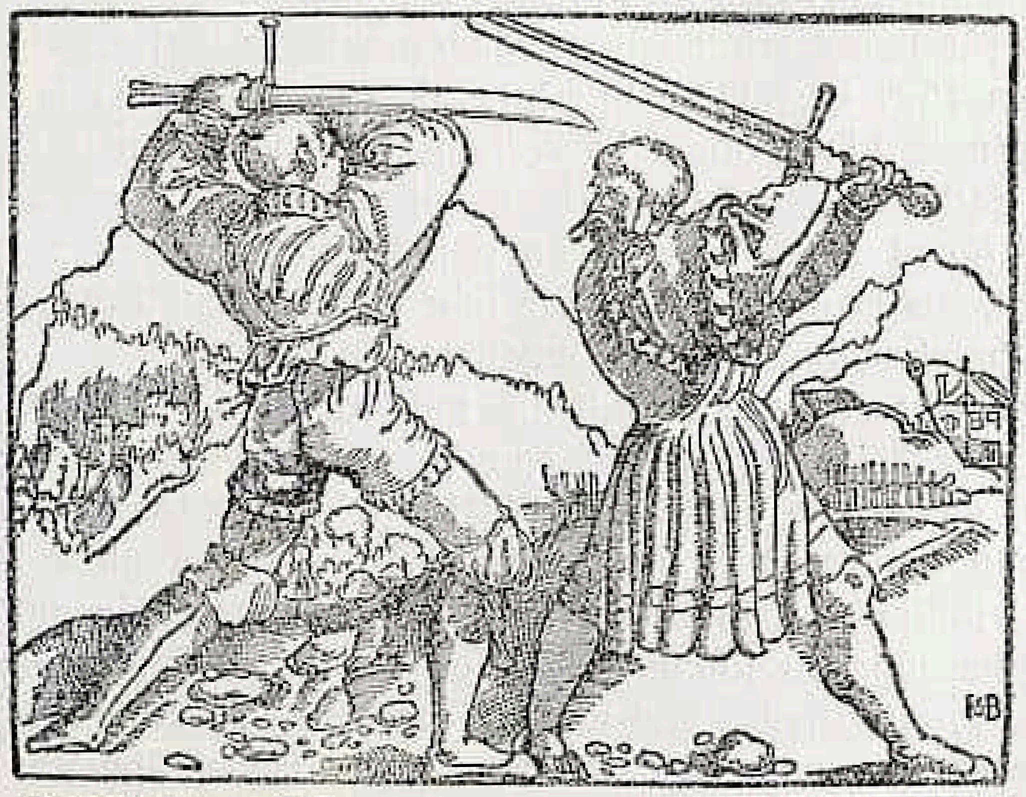
Imperia als Sappho. Ausschnitt aus dem Parnaß von Raffael.
Vatikan.

Mino da Fiesole. Tonbüste des Grafen Rinaldo della Luna.

München, Jul. Böhler.

Quattrocentobüsten und die Münchner ist auch in hervorragender Weise standsicher; das kann man vom Marmor nicht sagen. — Die Frontansicht des Marmors entspricht ziemlich dem Modell; nur daß dieses jünger erscheint und besser zu dem Ansatz der 27 Jahre paßt. Der Mund des Marmors ist konventioneller und leerer als die bocca in terracotta. Ganz besonders aber steigerten sich die Unterschiede bei der Rückseite; wie reizvoll der schwere Haarkranz von dem steilen Hals getragen wird, wie elegant der Pelzbesatz das Blumenornament in der Mitte und an den Schultern einschließt, zeigen unsere Abbildungen; das alles ist vom Marmor ins Flaue und Langweilige reduziert. Ganz besonders plastisch und klar wirkt der Granatapfel an den Ärmeln, also der Brokat des Giubbo, der über dem ärmellosen Überhang zum Vorschein kommt. Auch diese Partien sind im Marmor sehr viel flauer. Einst muß die Farbe den bunten Kragen und die bunten Ärmel sehr ausdrucksreich von dem ruhigen Ton des plissierten Mantels abgehoben haben.

Ad. Venturi (storia dell'a Ital. VI, S. 636 ff.) hat bekanntlich alle die Mino geschriebenen Büsten vor 1466, drei in Bargello und zwei in Berlin, Mino abgesprochen, die des Niccolo Strozzi und des Alexo di Luca vor allem trotz aller Inschriften, weil sie eben in Berlin stehen, die der beiden Medici im Bargello, weil es spätere Kopien seien, und den Rinaldo della Luna nennt er „un debole busto di un donatelliano"; auch die 1464 entstandene Büste des Dotisalvi Neroni der Sammlung Dreyfus in Paris wird beanstandet und erst die 1466 gemeißelte Büste des Bischofs Salutati auf seinem Grabe in Fiesole anerkannt. Daß der 1430 geborene Künstler in den ersten 36 Jahren seines so überaus fleißigen Lebens nichts gemacht haben soll, was uns erhalten geblieben wäre, ist doch sehr unwahrscheinlich. Als er 1463 nach Rom berufen wird, um die Kanzel für Pius II. zu machen, muß er doch schon bekannt gewesen sein. Ob freilich die 1454 datierte Büste des Niccolo Strozzi wegen des Zusatzes: „in urbe" auch schon in Rom entstanden ist und nicht vielmehr in Florenz, möchte ich mindestens für wahrscheinlich halten. Auf jeden Fall haben wir fünf datierte oder datierbare Büsten von 1454—61, die von derselben Hand sind und dreimal ausdrücklich die Inschrift opus Mini oder Nini tragen: 1. Niccolo Strozzi-Berlin, datiert 1454. 2. Pietro de'Medici (um 1455). 3. Alexo di Luca-Berlin, datiert 1456. 4. Giovanni de' Medici (um 1460 dem Alter nach). 5. Rinaldo della Luna 1461 datiert. Dieser letztere Marmor, in der Ausführung schwächer als die vier anderen Büsten, gewinnt nun sein altes Tonmodell in der Münchner Büste wieder. Der matten Versteinerung wird die frische muntere Konzeption in Ton gegenübergestellt. Wir wissen, wie selten es ist, daß ein Modell und Marmor nebeneinander verglichen werden können: wir haben hier denselben Fall wie bei der Büste des Filippo Strozzi, deren Modell in Berlin, deren Marmor im Louvre steht. Auch hier steht die Ausführung in Marmor viel tiefer.



Hans Baldung Grien. Das fünfte Gebot.

Lionardo da Vincis Plettenberg-Esterházy-Karton

Mit einer Tafel *Von GABRIEL v. TÉREY*

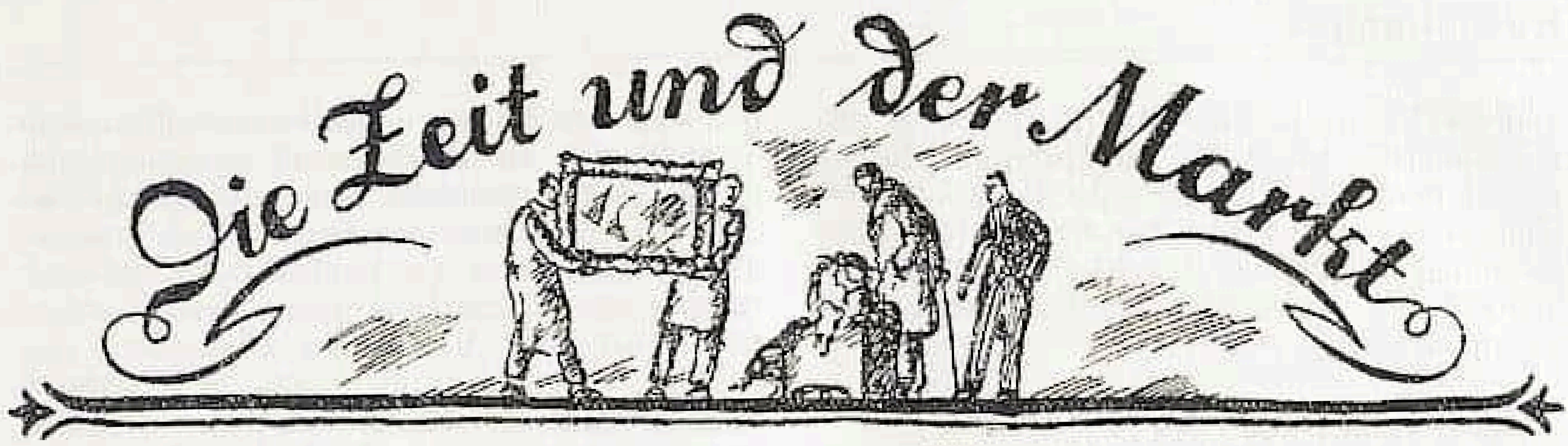
Eine Reihe noch vorhandener Skizzen und Studien beweist deutlich, daß sich Lionardo mit der Idee der Darstellung der Sankt Anna Selbdritt lange getragen. Nach dem Stand der heutigen Lionardo-Forschung scheint es ziemlich sicher zu sein, daß der in der Royal Academy in London aufbewahrte Karton die Fassung des ersten Entwurfes zeigt. Dieser Karton dürfte identisch sein mit jenem, für Ludwig XII. in Mailand vor 1500 verfertigten, den Padre Sebastiano Resta in einem an Giampietro Bellori gerichteten Brief (s. Bottari III, 326) erwähnt. Resta führt aber noch zwei weitere Kartons mit derselben Darstellung an, und zwar einen in seinem Besitze befindlichen, und einen dritten, welchen Lionardo im Frühjahr 1501 in Florenz im Anschluß an den zweiten Karton gemacht hatte, und den er 1515 an Franz I. nach Frankreich sandte. Dieser Karton fand dermaßen den Beifall des Königs, daß er Lionardo einlud, darnach sein Gemälde in Frankreich auszuführen, was auch geschah, wenn auch nicht bis zur allerletzten Vollendung, die der Tod vereitelte. Nach dem Tode des Meisters (1519) wurden Gemälde und Karton durch Francesco Melzi, der Lionardo nach Frankreich begleitet hatte, nach Mailand zurückgebracht. Dort erwarb Kardinal Richelieu 1629 das von einem Schüler Lionardos fertig gemalte Gemälde und führte es wieder nach Frankreich. Über das Schicksal des Kartons fehlt jeglicher Anhaltspunkt, er wird zuletzt 1618 erwähnt. Aber der vom Padre Resta erwähnte zweite Entwurf blieb erhalten und befindet sich jetzt in Budapest. Alfred Marks (Transactions of the Royal Society of Literature, London 1882; Athenaeum, London 1892; Magazine of Art, London 1893) sieht diesen Karton als Lionardos Schöpfung an und bezeichnet ihn als Entwurf für das Louvrebild, H. Cook, welcher den Karton nicht gesehen hat, denkt eher an Marco d'Oggione.

Padre Resta berichtet, daß der Karton in den Besitz von Lionardos Schüler Marco d'Oggione gelangte, der ihn lange in Vercelli bewahrte, dann sei er vom Maestro di Campo Arese erworben worden. Durch Schenkung gelangte er zum Maler Bonola und dann an Padre Resta († 1714). Wann der Karton über die Alpen gebracht wurde, ist nicht bekannt. Jedenfalls befand er sich in den 1830er Jahren im Besitze der uralten westfälischen Familie der Grafen von Plettenberg-Mietingen in Münster und gelangte 1833 durch verwandtschaftliche Beziehungen in den Besitz des Grafen von Esterházy nach Schloß Nordkirchen in Westfalen, sodann zum Grafen Nikolaus Esterházy nach Wien, später nach Ungarn, wo er im Palais des Grafen Paul Esterházy (†) in Budapest bis jetzt als kostbarer Schatz gehütet wurde, der in der Kunstliteratur als Plettenberg-Esterházy-Karton bekannt ist. (Er gelangt am 25. März im Museum Ernst in Budapest zur Versteigerung.)

Padre Resta ließ für den Karton einen eigenen Schrein verfertigen, auf dessen Innenflügeln eine von ihm 1697 verfaßte lange lateinische Inschrift zu lesen ist mit den hauptsächlichsten Lebensdaten Lionardos. In diesem Schreine befindet sich auch heute der Karton. Auf dem rechten Flügel des Schreins ist auch eine, dem Raffael zugewiesene Zeichnung (29×22,5 cm) zu der „Heiligen Familie mit dem Lamm" (Madrid, Prado-Museum) angebracht, als Beweis dafür, wie sehr der Urbinate sich an Lionardos Karton, den er in Florenz gesehen haben muß, anlehnte.

Der Karton der Sankt Anna Selbdritt ist mit schwarzer Kreide mit weißen, aufgehöhten Lichtern ausgeführt; er ist auf eine feine Leinwand aufgezogen und mißt in der Höhe 155,5, in der Breite 111,5 cm. Gleich dem Londoner Karton ist er unvollendet und in einigen Teilen, wie dies infolge seines Alters nicht anders möglich ist, überarbeitet. Die Gestalten sind in derselben Größe gehalten wie auf dem Louvrebilde. Durch genaue Vergleichung, besonders des Kopfes der hl. Anna, der Gewandung, des Lammes usw. läßt sich eine Reihe von wesentlichen Abweichungen feststellen. Die Komposition stimmt aber vollkommen mit der des Pariser Bildes überein.

Lionardo da Vinci. Die hl. Anna Selbdritt.
Plettenberg-Esterházy-Karton.



Sammlungen

Landesgewerbe-Museum Stuttgart

Bericht über die Jahre 1916 bis 1921

Fast sämtliche deutsche Museen haben schon seit Jahren die vor dem Kriege mustergültig ausgebaute Berichterstattung über Neuerwerbungen, Ausstellungs- und Verwaltungstätigkeit notgedrungen eingestellt. Es ist ein neuer Beweis für die unermüdliche Tatkraft Pazaureks, daß er für das ihm unterstellte — in Wahrheit von ihm erst geschaffene — Museum, diese Berichterstattung in der alten Form, zurückgreifend bis zum Jahre 1916, wieder aufgenommen hat. Uns allen hat er damit ein nachahmenswertes Beispiel gegeben.

Äußerlich freilich unterscheidet das soeben ausgegebene Heft sich nicht unwesentlich von den stattlichen Vorgängern, die uns in regelmäßiger Folge und mit musterhafter Pünktlichkeit bis zum Jahre 1915 über alle Vorgänge am Württembergischen Landesgewerbe-Museum unterrichteten. Die Lichtdruck- und Farbentafeln mußten fortfallen, der Text beschränkt sich auf eine inventarmäßige Aufzählung der Neuerwerbungen mit den knappsten wissenschaftlichen Nachweisen, die vielleicht doch, wenn auch unter noch kritischerer Kürzung des über zehn Seiten umfassenden Verzeichnisses der von den wissenschaftlichen Beamten des Museums herausgegebenen Veröffentlichungen, etwas ausführlicher hätten gehalten werden können.

Dem rastlosen Spüreifer Pazaureks, dem in unbegreiflichem Maße die Gabe verliehen ist, seiner Sammlung hilfe- und schenkbereite Freunde zu gewinnen, ist es gelungen, allen Fachabteilungen seines Museums — auch der Sammlung der Geschmacksverirrungen — wertvolle, oft hervorragende Arbeiten zu sichern, von denen die wichtigsten im Bilde vorgeführt werden.

Neben dieser Vermehrung der Sammlungen ist auch während der Kriegs- und Nachkriegsjahre eine ganz erstaunlich vielseitige Ausstellungstätigkeit hergegangen, die in Stuttgart seit langem geradezu zur Virtuosität ausgebildet ist.

Auf jeder Seite des Berichtes spürt man das Wirken des Geistes, der im Verlauf weniger Jahre das Stuttgarter Landesgewerbe-Museum zu dem gemacht hat, was es heute ist. M. S.

Ein Millet-„Fund"

Im Jahre 1915 sind dem Museum in Cherbourg 16 Werke von Millet (neben einigen früheren Genrebildern in der Hauptsache Selbstbildnisse und Porträts seiner Verwandten) vermacht worden, von denen man seither nichts mehr gehört hat. Dieser halbvergessene Schatz ist kürzlich von der Museumsdirektion öffentlich ausgestellt worden und damit konnte einem öffentlichen Skandal vorgebeugt werden. Inwieweit das in Cherbourg vereinigte Oeuvre des Meisters kunstgeschichtlich wichtig ist, wird man erst später feststellen können, nachdem das Material selbst veröffentlicht worden ist. Für Millets Ruhm sorgt im übrigen gerade in diesen Tagen eine dreibändige Publikation, die Moreau-Nélation unter dem Titel „Millet raconté par lui-même" bei Laurens in Paris herausgibt. Dieses grundlegende Werk des bekannten französischen Schriftstellers wird alle auf Millet bezüglichen Dokumente, dazu an 400 Reproduktionen seiner Werke, darunter auch die aus dem Museum in Cherbourg, veröffentlichen.

Boston

Dem Museum ist ein Porträt der Maria Theresia von Velasquez zum Geschenk gemacht worden, das im 17. Jahrhundert dem Erzherzog Leopold gehört hatte und dann in den Besitz des österreichischen Kaiserhauses übergegangen war. Im Katalog der kaiserlichen Kollektionen war es unter Nr. 618 verzeichnet. F.

Brooklyn

Dem Museum ist die Sammlung antiker Bronzen und Vasen sowie italienischer Renaissancemöbel und anderer Kunstgegenstände des verstorbenen W. H. Merriman im Werte von etwa einer Million Dollar als Erbe zugefallen! F.

Cambridge

Im Fogg-Museum wurde jüngst ein Altargemälde von Fra Angelico, die Kreuzigung darstellend, zur öffentlichen Ausstellung gebracht. Es ist das Mittelstück eines Dreiflügelaltars, etwa aus dem Jahre 1450. Links im Vordergrund kniet ein Dominikaner. F.

Chemnitz

Die Städtische Kunstsammlung erwarb aus Stiftungsmitteln die Bronzeplastik „Einzug" von Richard Scheibe, Berlin, einem geborenen Chemnitzer, und das Gemälde „Männer bei Kerze,

von Carl Schmidt-Rottluff. Sie besitzt damit nunmehr, außer drei Landschaften aus den Jahren 1907 und 1910, die erste figürliche Komposition des dem Chemnitzer Heimatkreise nahe stehenden Künstlers. Das Werk ist 1920 entstanden und repräsentiert bestens seine letzte Schaffensperiode.

Ausstellungen

Berliner Ausstellungen

„Alt- und Neu-Berlin" nennt sich eine Ausstellung in der Akademie der Künste. Die Bezeichnung ist irreführend. Denn man dürfte die wesentlichsten Faktoren in der Entwicklung des Berliner Stadtbildes vorgeführt erwarten. Hingegen gibt sich die Veranstaltung bei näherem Hinsehen unverhüllt als eine Ehrung zu erkennen, die der Stadtbaurat Ludw. Hoffmann seinen beiden verstorbenen Mitarbeitern, den Bildhauern Ignatius Taschner und Jos. Rauch erweist, indem er bei dieser Gelegenheit sein eigenes Werk durch Photographien und Modelle in Erinnerung bringt. Hoffmann selbst läßt in dem von ihm verfaßten Katalog keinen Zweifel über diesen Charakter der Ausstellung. Als Relief dazu ist eine Reihe von Ansichten Alt-Berlins aus dem Märkischen Museum sowie von Gemälden und architektonischen Entwürfen Schinkels aus dem Schinkelmuseum herangezogen worden. Die Landschaftsbilder Schinkels sind in einem harten, konventionellen Zeitstil gemalt, verraten jedoch eine kühne, romantische Phantasie, sobald sie architektonische Gedanken enthalten. Namentlich seine Theatermalereien dürften uns gerade heute, da wir auf diesem Gebiet mehr als je experimentieren, zielsichere Vorbilder bieten. Aus ihnen blickt das Unendliche, ohne den Natureindruck zu behindern. Sie sind dem Geiste echter Romantik entsprungen. Im übrigen kann Alt-Berlin nicht mit Schinkel abgetan werden, ebensowenig wie Ludwig Hoffmann allein Neu-Berlin repräsentiert. Der so heraufbeschworene Vergleich fällt durchaus zuungunsten Hoffmanns aus. Wie fein belebt erscheint der Klassizismus an der Gliederung der Bauten Schinkels, während Hoffmann steis in einem schweren italienischen Barock stecken bleibt! Einzelne seiner Monumentalbauten, z. B. die Architektur zum Märchenbrunnen für den Friedrichshain könnten unverändert in Italien stehen. Von seinen beiden Mitarbeitern war Ignatius Taschner zweifellos der bedeutendere. Seine zahlreichen Plastiken zeigen ihn vielseitig und von leichter Hand. Er hat z. B. in den Figuren zum Stadthaus die Antike belauscht, am Märchenbrunnen die neckisch-idyllischen Gestalten geschaffen und im Märkischen Museum sogar einen unglücklichen Ansatz zur Gotik genommen. Aber gerade diese leichte Anpassungsfähigkeit läßt eigenen Charakter vermissen. Rein handwerklich zu bewerten ist hingegen Josef Rauch, dessen Plastiken wohl den geschickten Steinmetz, nicht aber den tiefer in das Problem der Form eindringenden Künstler dokumentieren. Hatte vielleicht Baurat Hoffmann selbst das Gefühl, durch diese Vorführung wenig Ehre einzulegen, so daß er ihr durch den größeren Rahmen „Alt- und Neu-Berlin" stärkeren Nachdruck verleihen wollte? Die Absicht ist zu durchsichtig, um das Unternehmen nicht nach beiden Richtungen als verunglückt erscheinen zu lassen.

Eine verdienstvolle Tat ist die Gedächtnis-Ausstellung Franz Marcs im Kronprinzenpalais, in der das Werk des Künstlers mit etwa 60 Gemälden aus seinen verschiedenen Entwicklungsphasen zum erstenmal so umfangreich zur Anschauung gelangt. Handelt es sich doch darum, die Leuchte unserer jungen Kunst, den Persönlichsten innerhalb des Kubismus, weiteren Kreisen nahezubringen. Als Franz Marc im Jahre 1916, sechsunddreißigjährig, dem Kriege zum Opfer fiel, glaubten wir, einen unserer genialsten Künstler vorzeitig aus seinem Werdegang gerissen. Diese Ausstellung jedoch, die auch das letzte Werk „Tierschicksale" umfaßt, zeigt die Linie der Kunst Franz Marcs bis zu einem Grade gesteigert, von dem eine weitere Entwicklung wenigstens kaum denkbar wäre. Alle in seiner Kunst liegenden Elemente sind zu einer Größe und Einfachheit, zu einer deutlich sprechenden Ansdruckskraft geführt, die keinen Rest der Unklarheit und des Zweifels übrig lassen. Woher auch Franz Marc seine Anregungen geholt haben mag: seine Kunst stellt eine typisch deutsche Synthese zwischen Futurismus und Kubismus dar. Ein mystisches Weltgefühl ist in ihr intellektuell ausgeschöpft worden. Der Kubismus wurde ihm nicht nur malerisches Formproblem, sondern zugleich seelische Befreiung. Daher die musikalischen Zusammenklänge seiner Linien und Farben, die sich unwillkürlich in tönende Akkorde umsetzen. Man fühlt sich versucht, diesen Kubismus naturalistisch zu nennen, denn immer wieder leitet ihn der Schwung seiner Linien zur Natur, verdichtet sich zu bewegten Tiergestalten: geheimnisvollen Vögeln, Pferden, Kühen, Tigern usw. Visionär erhebt sich aus den anorganischen Kuben das Organische. Der ganze Rhythmus der Fläche löst sich in organischen Andeutungen. Die Entwicklung vollzieht sich aus der Fläche in die Raumtiefe. Franz Marc braucht nicht die menschliche Gestalt. Im Gegenteil, die wenigen von ihm gemalten Akte berühren eher konventionell. Denn er sucht nicht die Seele des Individuums, sondern die Seele des Alls. Aus dem Geheimnis des Unbekannten ringt sich das tierische Leben. Das weltenstürzende und weltenbauende Chaos griff an seine Seele: chaotische Weltenwirbel, die Tiere vor sich herjagen und die von Wölfen

umheult werden. Daher das Fremde, Mystische, das aus diesen Tieraugen blickt. Die Wiederholung der Tierbewegungen vollzieht sich in immer neuen Visionen vom Ungebändigten, Starken, bis zum zarten, auf idyllischer Wiese weidenden Reh. Die Skala dieses Künstlers scheint unerschöpflich, wenn er darstellt, wie das Schicksal über das Tier hinauswächst und mit gleicher Drohung und Beglückung an die Menschenseele pocht. Welch weiter Weg von den farbenmatten, impressionistischen Gemälden aus dem Jahre 1909 zu diesen glühenden Visionen einer geheimnisvoll mit der Wirklichkeit verschlungenen Welt der Ahnungen, zu diesen vollen, leuchtenden Farben und wuchtigen Linien! In schnellem Satze wurde hier ein Ziel erreicht, das dem frühzeitigen Tod zuvorkam und sich vorher in seltener Produktionskraft zu verausgaben wußte. Eine endgültige Würdigung Franz Marcs innerhalb der Kunst seiner Zeit ist noch der Zukunft vorbehalten. Immerhin bedeutet die Gedächtnisausstellung einen guten Schritt auf diesem Wege.

Zu der ursprünglich für Ende Februar geplanten, durch den Eisenbahnerstreik verzögerten Thoma-Ausstellung in der Nationalgalerie treffen nun allmählich die in reicher Zahl aus Privatbesitz zur Verfügung gestellten Bilder in Berlin ein. Die demnächst zu eröffnende Ausstellung wird das Schaffen Thomas von den fünfziger Jahren bis zu den Altersschöpfungen des heute 82jährigen umfassen. Wir werden seinerzeit ausführlich darauf zurückkommen.

Den Mittelpunkt der Ausstellung „Frauen" in der Galerie Flechtheim bildet die feine, zarte Französin Marie Laurencin. Diese weiblichste unter den Malerinnen, die der Kunsthändler Flechtheim in Paris entdeckte, braucht nur leise die Leinwand zu berühren, um den Traum von charmanten Mädchengestalten hervorzuzaubern: die Mädchenseele im allgemeinen, ohne besondere Individualisierung. Der feine, graue Ton, aus dem sich die Farben bewegen, berührt zu eigenartig, als daß er matt wirken könnte. Marie Laurencin wäre Kubistin, wenn ihre seelenvolle Hingabe, ihre Liebe zu Menschen und Tieren, sie nicht an die Natur bände. Dies Band ist zart wie ein Hauch, aber zeugt trotzdem starken Willen. Auch in bezug auf die übrigen Malerinnen trägt die Ausstellung ein gewähltes Gepräge. Wir finden die feinnervigen, zeichnerischen Andeutungen der in ihren Plastiken stärkeren Renée Sintenis, die amüsanten, kubistischen Neckereien Suzanne Carvalhos. Im großen Format tritt Anita Rée auf, die Darstellerin eines vergeistigten Proletariats. Der derbe Pinselstrich von Felicitas Haller überwindet nicht einen gewissen Stumpfsinn. Konventionell, aber fein empfunden sind die Buntstiftzeichnungen von Else Sohn, der Tochter Alfred Rethels und Mutter der Maler Alfred, Otto und Carli Sohn, stark manieriert die Mystik von Olga Meerson-Pringsheim, in gleichgültigem Palettenstrich gemalt die Bildnisse Susi v. Zimmermanns. Mit vortrefflichen Arbeiten erscheinen die lebensprühende Lene Schneider-Kainer und Loulou Albert. Auf dem Gebiete der Plastik überragt Margarete Moll, die Gattin des Malers Oskar Moll, durch tiefes, weibliches Empfinden, während die großen Statuen von Martha Michaelis-Bauer in einem gefälligen, indessen schwachen Traditionsstil haften bleiben. Schließlich sei noch eine Sammlung von Zeichnungen Else Lasker-Schülers erwähnt, die den genialen Dilettantismus der Dichterin in ihren bekannten orientalischen Intuitionen vorführt.

Curt Bauer.

Die Vorbereitungen zur 13. Internationale in Venedig

Auf der 13. internationalen Kunstausstellung Venedigs wird endlich Deutschland seinen früheren Pavillon beziehen können. Vertreten werden sein Max Liebermann, Slevogt, Corinth und Kokoschka. Man beabsichtigt auch eine Kollektivschau von Werken Arnold Böcklins. Deutscher Kommissär ist Direktor Posse. Mit einer Sonderausstellung beteiligt sich diesmal Egger-Lienz. — Frankreich wird durch die Maler Besnard, Blanche, Le Sidaner, Monet, Raffaeli, Menard, Cottet, Simon, Martin, Signac, Marquet, Flandrin, Lebasque und Marchand, ferner durch die Bildhauer Bourdelle, Maillot, Jean Bernard, Bartholomé und die Radierer Naudin und Duvré vertreten sein. Somit erscheinen die vier Salons: Des Champs Elysées, d'Automme, Indépendants und Champ de Mars. — Die Belgier werden Gedächtnisausstellungen von Khnopff, Mellely und des im Krieg gefallenen Bildhauers Rik Wouters veranstalten. Von den Lebenden sollen die Bildhauer Rousseau, Baertsoen, Minne vor allem zu Wort kommen. Holland schickt Werke von Toorop, Bauer, Breitner und van Dongen. Den englischen Pavillon wird wie so oft, Brangwyn arrangieren. Zum erstenmal nach dem Krieg stellen sich die Ungarn wieder ein. Polen beschickt auch dieses Jahr die Ausstellung, während die argentinischen Künstler erstmalig erscheinen werden. Spanien, dessen Vertreter Bellioure und Chicharro sind, baut einen eigenen Pavillon. Die Schweizer, Tschecho-Slowaken, Nordamerikaner und die Japaner mit ihren großen Meister Fujita finden Unterkunft im großen internationalen Saal. Nicht zu vergessen die Russen, die sich im eigenen Gebäude wie einst beteiligen. Stets unter den Ausstellern ist auch der Armenier Edgar Chahine. Schließlich wird die Ausstellungsleitung zum erstenmal in Italien die neuere Negerkunst dem Publikum zugänglich machen. Zu den Ausländern gesellt sich dann noch die große Schar italienischer Künstler. — Generalsekretär der Ausstellung wird auch dieses Jahr der Kunstkritiker Vittorio Pica sein. Die Kunstschau wird Ende April eröffnet. Br.

Aachen

Im Reiff-Museum der Technischen Hochschule zeigte Peter Drömmer-Kiel eine geschlossene Sammlung von Pastellen, Temperabildern und Kohlezeichnungen, Ewald Mataré-Charlottenburg eine Anzahl Holzschnitte und Christian Rohlfs-Hagen Graphik und Aquarelle.

Die Drömmerschen Architekturphantasien und abstrakten Formenzyklen schwelgen jugendlich ungestüm in den Dimensionen des Raumes, Mataré zeigt sich als beharrlicher Experimentator mit Geste und Fläche und Rohlfs bringt einige biblische Motive, gesehen und erlebt von einem Manne, hinter dem ein langes Leben liegt. Dr. L.

Brüssel

La Maison du livre veranstaltet eine lithographische Gesamtschau, durch welche die Entwicklung der Lithographie von ihrem Entstehen bis zur Gegenwart veranschaulicht werden soll. Unter den modernen Arbeiten seien die „Nuits de Paris" von Gavarni, vorzügliche Proben Daumiers, Kampfszenen von Raffit besonders genannt. Belgien selbst ist u. a. mit Arbeiten von Felicien Rops, Charles und Henry de Groux, de Braekeleer, Claes vertreten. H.

Dresden

Die verdienstvolle Leipziger Ausstellung für religiöse Kunst der Gegenwart ist in anderer Form auch in Dresden aufgemacht worden, in den schönen Räumen des Kunstvereins. Es ist Gutes und Mäßiges da, viel Graphik, der Richtung unserer Kunst entsprechend (Nolde und Kokoschka wären da hervorzuheben und neben ihnen Otto Lange), an Gemälden kaum etwas Bleibendes (als welche man weder Klingers „Beweinung" noch die umfänglichen Themen von Sascha Schneider, Caspar u. a. wird bezeichnen können) und tüchtiges Kunstgewerbe, Glasfenster und Messingarbeiten sowie Drucksachen in erster Linie. Die Aufmachung ist einladend, aber sie kann nicht über den Eindruck hinwegtäuschen, den man hier empfängt, daß unsere Zeit keinen Beruf für religiöse Kunst im alten Sinne hat. Die religiösen Schöpfungen hoher Kunst liegen heute abseits von allem Dogmatischen und waren auf der Ausstellung nicht sichtbar, deren Zwecke auch nicht rein künstlerische sein können. Man hätte infolgedessen sich mit größerem Recht auf das beschränken dürfen, was der heutige Kunstbetrieb an positiven Werten den unterschiedlichen Kirchen zu bieten hat: architektonische und angewandte Kunst. Hier gelingen öfters Dinge, die sowohl vom kirchlich-praktischen wie vom künstlerischen Standpunkt aus befriedigen; die Gesangbücher, Konfirmationsscheine, Messinggefäße, hebräischen Kultgeräte und Glasfenster bilden denn auch den erfreulichsten Teil der Dresdener Ausstellung.

Paul F. Schmidt

Düsseldorf

„Das junge Rheinland" hat infolge eines Konflikts zwischen der dortigen Künstlerschaft jede Beteiligung an der diesjährigen großen Kunstausstellung im Kunstpalast abgelehnt, die daher nur einen sehr lückenhaften Überblick über die junge rheinische Kunst gewähren dürfte, da ein großer Teil modern gesinnter Maler, Bildhauer und Architekten nicht nur in Düsseldorf, sondern des ganzen Industriegebietes dieser Vereinigung angehören. Es besteht die Gefahr, daß sich diese Kontroverse zu einem Kampf zwischen alter und neuer Kunst auswachsen wird, da zahlreiche Künstlerverbände und einzelne bedeutende Künstler, die sich dem jungen Rheinland angegliedert haben, entschlossen sind, die Kunstausstellung 1922 in Düsseldorf nicht zu beschicken.

Haag

Die Kunsthandlung Biesing & Co., Den Haag, Molenstraat 65/67, veranstaltet im März und April eine Verkaufsausstellung holländischer, deutscher, österreichischer, belgischer, englischer und französischer Radierungen der Zeit von 1870—1900. H.

Kiel

Das Kunsthaus „tom Kyle" zeigt im März eine Ausstellung Christian Rohlfs. Die Sammlung umfaßt 22 Bilder aus den Jahren 1900 bis 1920; darunter das „Westfälische Bauernhaus" (1918), die „Landstraße" (1906), das „goldene Kalb" (1918) und eine Weimarer Landschaft aus Privatbesitz.

Von Künstlern und Gelehrten

Dr. Bredius wird Holland Anfang April verlassen und nach Monte-Carlo übersiedeln. Er hat dort eine Villa gekauft, läßt jedoch seine Kunstschätze im Haag zurück. Das Haager Anwesen auf der Prinsegracht hat er der Stadtgemeinde zum Kauf angeboten und sie wissen lassen, daß seine Bildersammlung nach seinem Tode an die Stadt fallen werde. Ursache der Auswanderung ist holländischen Blättern zufolge der steigende Steuerdruck. Dr. Bredius müsse 56—60% Einkommensteuer bezahlen und habe deswegen seine vom Vater geerbte Fabrik liquidiert. In Monte-Carlo wohne er steuerfrei und könne er sich deswegen dort sorglos seinen Kunststudien widmen. — Der Konservator am Louvre, Léon Heuzey, ist kürzlich in Paris im Alter von 91 Jahren gestorben. Er verwaltete speziell die griechische Keramik, und die orientalischen Altertümer des Museums und seine Kataloge der chaldäischen Altertümer und der Terrakottafiguren im Louvre sind bedeutungsvoll für diese Zweige der Altertumswissenschaft. Außerdem gab er mit E. de Sarzec und Morgan zusammen ein Werk über die „Entdeckung in Chaldäa" und eine Monographie „Eine chaldäische Königsvilla 4000 Jahre vor unserer Zeitrechnung" heraus. — Die Lon-

doner Universität hat für die neu begründete Professur für Kunstgeschichte Dr. Tancred Borenius berufen. — Der Ordinarius der klassischen Archäologie an der Universität Gießen, Dr. Gerhart Rodenwaldt, wurde als Nachfolger des nach Freiburg i. B. berufenen Prof. Dr. H. Dragendorff zum Generalsekretär des Deutschen Archäologischen Instituts in Berlin ernannt.

Neue Bücher

Julius Meier-Graefe, Vincent. Zwei Bände. R. Piper & Co. München 1922.

„Die Legendenbildung zu fördern," erscheint Meier-Graefe als Zweck seines Buches. „Denn nichts ist uns nötiger als neue Symbole, Legenden des Menschentums aus unseren Lenden." Meier-Graefe hat seine Aufgabe darin gesehen, „das Drama vom Ballast zu befreien und die Lücken zu ergänzen" unter Verzicht auf Erörterung kunsthistorischer Fragen. Van Goghs Briefe, natürlich auch das Zwischen-den-Zeilen-Stehende und seine Bilder „die Symbole" waren Meier-Graefes Bausteine. Aus diesen Bausteinen ist ein Buch von ergreifender Lebendigkeit erwachsen. Es ist kein Kapitel Kunstgeschichte, eher ein dichterisches Werk, ein biographischer Roman, aber daß diesen Roman gelebt, durchkämpft, durchlitten worden ist, gibt ihm seine erschütternde Größe und sein Pathos. Es ist die Auseinandersetzung einer flammenden, ringenden, ganz reinen Seele mit sich, mit der Welt, mit Gott. „Um die Zweiheit dreht sich das ganze Drama." Darum könnte das Buch auch heißen: „Vincent und Welt oder Vincent und Gott. Jeder mag den Zweiten nach seinem Dafürhalten nennen."

Ob van Goghs „Heldentum" wirklich so viel größer ist als seine Kunst und diese überdauern wird, bleibe dahingestellt. Natürlich ist der ringende Mensch, der bereit war, sich für seinen Glauben kreuzigen zu lassen, der alles tun konnte, nur nicht sich verleugnen, größer als das einzelne Bild, aber aus dem Gesamtwerk, das sich auf eine kurze Spanne Zeit von etwas über vier Jahren verteilt, steigt eine Flamme auf, die ebenso lauter brennt wie sein Heldentum, ja die Verwirklichung seines Heldentums ist. Nur als Dienst am Werk hat sein Leben für ihn Sinn und Bedeutung, als er sich nach mancherlei Irrwegen gefunden hat. Und sein Werk ist mehr als „Fortsetzung einer Richtung". Es hat mehr Bedeutung in sich und für uns, als daß van Gogh „den Impressionismus der späteren Manet und Monet und ihres duldsamen Anhangs in ein härtendes Bad" getaucht hat. Sicherlich hat es nicht mehr die brennende Aktualität, die es vor zwanzig Jahren hatte; sicherlich erkennen wir heute van Goghs Schranken und das, worin er zeitlich gebunden war, klarer, aber dies ist Menschenschicksal, das er mit jedem Schaffenden gemein hat. Durch die Zeit gewinnt man Abstand; aber um der Dinge willen, die diese Zeitlichkeit überdauern, erscheint er uns groß, und gerade sein „Heldentum", diese reinste Essenz seines Wesens, prägt sich im Werke aus. Es stimmt auch nicht, daß „das Leuchten um die Ekstase abgenommen hat". Im Gegenteil, es ist stärker geworden. Nie hat sich die Seele so nackt und bloß offenbart wie in Kirchners letzten Holzschnitten; in keinem Kunstwerk der Vergangenheit lebt soviel Rausch, Ekstase, Schwung der Seele, Mystik, Entrückung, soviel flammende Glut der Farbe, ein so streng baumeisterlicher Aufbau, eine so tiefgründige Notwendigkeit wie in Schmidt-Rottluffs Bildern.

Wenn es je gelingt, „der Menschheit das Leuchten zurückzugewinnen", meint Meier-Graefe, „so wird man es schwerlich an Bildern van Goghs lernen". Gewiß nicht, aber nicht deshalb, weil es dafür „gelassenerer Verkünder von größerem Umfang und geringerer Aktualität bedarf" — daß es die gegeben hat, unterliegt keinem Zweifel. Nicht aus den Kräften der Vergangenheit, möge sie noch so groß sein, strömt der Menschheit Erleuchtung zu; „erlöst" kann sie nur vom Mitlebenden werden, der ihre Not zu tiefstfühlend für noch nicht Offenbartes neuen zwingenden Ausdruck findet und alte Symbole neu ausdeutet.

Doch kommt es bei Meier-Graefes schönem Buch nicht darauf an, worin man sich in der Wertung von van Goghs Kunst oder in der Einstellung in künstlerischen Fragen vom Verfasser unterscheidet. Sein „Vincent" enthält des Durchlebten so viel, ist im Aufbau, im Knüpfen und Lösen geistiger Fäden — erinnert sei an die von gespanntester Dramatik erfüllte Begegnung von van Gogh und Gauguin — im Erzählen der „Legende von dem Sämann, der Menschen machen wollte", so groß und bedeutend, daß man das Buch bereichert und ergriffen aus der Hand legt. Ein Tafelband mit über hundert ganzseitigen Abbildungen, manches Unbekannte neben den Hauptwerken enthaltend, ergänzt van Goghs Bild aufs glücklichste. Rosa Schapire.

Das Bild, Atlanten zur Kunst. Herausgeber Wilhelm Hausenstein. Bd. I. Tafelmalerei der deutschen Gotik. Mit 74 Tafeln. Auswahl und Nachwort von W. Hausenstein. Preis M. 70.— / Bd. II. Die Bildnerei der Etrusker. Mit 67 Tafeln. Auswahl und Tafeln von W. Hausenstein. Preis M. 70.—. Verlag R. Piper & Co., München.

Sehr im Gegensatz zu der inneren Undisziplinertheit der wahllos an den Tag gezerrten Bändchen der Tietzeschen „Bibliothek der Kunstgeschichte" steht dieses neue, mit unendlicher Liebe und Sorgfalt sowohl vom Herausgeber wie Verlag vorbereitete Unternehmen, das, wenn unser Gefühl für die künstlerischen Bedürfnisse

der Zeit nicht trügt, sicher einer der stärksten Erfolge des deutschen Verlegermarktes werden wird. Der Gedanke dieser Atlanten ist so glücklich wie ihre Ausführung. Denn diese Folge wundervoll und klar gedruckter Bände, die bei aller Handlichkeit des Formates dennoch der bildlichen Wirkung bis zum Äußersten entgegenkommen, trifft phrasenlos und ohne Prätention mitten ins Zentrum unserer allein nach Anschauung verlangenden kunsthungrigen Zeit. Und es muß gesagt werden, daß Hausenstein, über dessen universale Begabung ernstlich nie ein Zweifel aufkommen dürfte (obwohl man dem gärenden Most seiner ungestümen Produktivität in den letzten Jahren nicht immer wohlgesinnt sein konnte) mit der Idee dieser Atlanten unsere volle Sympathie zurückgewonnen hat. — Für diese neue Sammlung in sich abgeschlossener Bände ist der als Kollektivbegriff gewählte Titel nicht Kennzeichnung der Malerei, sondern wie bereits durch den zweiten Band dokumentiert wird, Inbegriff des Gesamtwerkes der bildenden Kunst. Der Nachdruck aber liegt bei dieser Veröffentlichung allein auf der Anschauung. Aber auch diese wäre allein noch nichts, wenn nicht das künstlerische Gefühl des Herausgebers hinter der Auswahl der Objekte stünde. Diese erst gibt dem Ganzen ihren Wert und es muß gesagt werden, daß Hausenstein als Anwalt der für unsere Zeit wahrhaft wesentlichen Dinge sich als Mentor von nicht zu bezweifelnder Autorität erweist. Betont er ausdrücklich auch im Nachwort zu jedem Bande, daß keiner der Atlanten der eigentlichen kunstgeschichtlichen Forschung dienen, sondern sich vielmehr an das lebendige künstlerische Gewissen der Zeit wenden soll, so muß man doch sagen, daß die hier gegebene Auswahl auch dem Kunsthistoriker Hausenstein alle Ehre macht, ganz abgesehen von den bescheiden als „Nachwort" gekennzeichneten literarischen zusammenfassenden Kommentaren, über die noch ein besonderes Wort zu sagen ist. Entfernt könnten diese Altanten vielleicht an die ursprünglich von Heidrich im Verlag von Diederichs herausgegebenen verdienstvollen Einzeldarstellungen erinnern, die aber vielmehr rein kunstwissenschaftlichen Charakter haben, während Hausenstein dem Ehrgeiz kunstgeschichtlichen Kärrnertums bewußt das Gefühl des modernen Menschen entgegenstellt. Und unter diesem Gesichtspunkt schrieb er auch die Texte, die — vielleicht von der zünftigen Gelehrsamkeit mit Mißbehagen aufgenommen — dennoch Ausdruck und Gefühl dieser unserer Zeit sind und den wohlgelungenen Versuch machen, Vergangenes so zu sehen, als stünde es heute mitten im Brennpunkt unseres eigenen künstlerischen Werdens. Das ist aber zugleich das Entscheidende. Nicht aus jener kunstwissenschaftlichen Isoliertheit heraus, die Kunst allein mit dem beschränkten Maßstab ihres begrenzten Intellektes zu werten und zu erkennen sich müht und die es z. B. fertigbringt, daß an sich nicht unbegabte Menschen die Langweiligkeit und den hohlen Pathos italienischer Seicentisten als Inbegriff ihrer Forschungsspezialität tagein, tagaus verschleißen, um gegenüber solchen nichts bedeutenden Banalitäten neue Daten und Fakten auszugraben — sondern aus dem intuitiven Bewußtsein heraus, daß alle diese kunsthistorischen Gegebenheiten letzten Endes für unsere Zeit völlig belanglos sind, fand Hausensteins geistvolle Feder den Gotikern sowohl wie den Etruskern gegenüber (dieser Text ist vor allem sympathisch zugleich und überraschend) dem im rein Künstlerischen einzig möglichen Standpunkt letzten persönlichen Bekennertums. Damit aber hat er dem Gang der Kunstgeschichte einen vollkommen neuen Weg gewiesen, der, ob er schon längst in der Überzeugung unseres eigenen Werdens begründet lag, dennoch hier zum erstenmal eine unerhört starke künstlerische Formung gewann. Dem hier angezeigten Gesamtunternehmen des Piperschen Verlages aber, der in Dingen der Kunst von Tag zu Tag mehr und mehr die Führerrolle gewinnt, darf man von Herzen wünschen, daß sich die nachfolgenden Atlanten auf der gleichen künstlerischen und geistigen Höhe halten möchten. Dann werden sie bestimmt eines Tages zu den unentbehrlichsten Handbüchern für den modernen Kunstfreund gehören.

Biermann.

Heribert Reiners, Kölner Kirchen. Verlag J. P. Bachem. Köln. Geb. M. 65.—. 2. Aufl.

Die Nachfrage, die eine zweite umgeänderte Auflage nötig gemacht hat, spricht schon für das Buch, wenigstens dafür, daß eine gefragte Sache brauchbar gemacht ist. Reiners hat das zweifellos Unerquickliche und für den Forscher Hemmende, das jeder Führer schon wegen der Gliederung des Stoffes an sich hat, glücklich überwunden. Er weicht auch vor der trockenen Materialdarbietung, womöglich in konzentrierter und mit Abkürzungen abeitender Form, dadurch ab, daß er dem Drange des Forschers nach genetischer Darstellung nachgibt und eine kurze, aber inhaltsreiche Darstellung: „Zur Entwicklung der Kölner Kirchen" vorausschickt, deren Titel schief gewählt im Inhalte eine kleine kölnische Kunstgeschichte bietet. Es folgen dann die Behandlungen der einzelnen Kirchen, die Geschichte, Baugeschichte (mit Recht am ausführlichsten) und Besprechung der in Betracht kommenden Malereien, Plastiken und des Kunstgewerbes enthalten. Dem Ganzen gibt die Tatsache, daß hier ein selbständiger Forscher, dem die Kölner Kunstgeschichte sehr viel zu danken hat, spricht, ein festes und vertrauenerweckendes Gerüst, das auch scharfen Nachprüfungen standhält. Dazu ist das Buch gut und voll Ehrfurcht geschrieben, was heute sehr viel sagen will. Einige gute, einige zu kleine, Abbildungen sind dem Buche beigegeben.

V. C. Habicht.

W. Wartmann, Tafelbilder des 15. und 16. Jahrhunderts. Zürich o. J. (1922). (Neujahrsblatt der Züricher Kunstgesellschaft.)

Als Erinnerungsgabe an die große Züricher Ausstellung möchte das Heft „eine Formulierung des ästhetischen Erlebnisses der Ausstellung" bieten. „Die für die Kunst und Kulturgeschichte gesammelten Ergebnisse sind an anderen Orten formuliert und ausgebreitet." Der Verfasser hat aber die zahlreichen Anregungen und Hinweise — besonders die des großen Kenners Max J. Friedländer — benutzt und gibt in dem kleinen Buche eine sehr brauchbare kurze Geschichte der Malerei der Schweiz und angrenzender Gebiete der Zeit von 1430 bis 1530, soweit dieses Ziel mit dem immerhin beschränkten Material der Ausstellung zulässig und möglich ist. Text und 58 brauchbare Abbildungen bieten dem Forscher und Freund altdeutscher Malerei allerlei, das er dankbar als Bereicherung hinnehmen kann. Die wissenschaftlichen Fragen können der Absicht des Buches und der dieser Anzeige wegen nicht zur Behandlung stehen. V. C. Habicht.

Verschiedenes

Institut für Kunstgeschichte in Köln

An der Universität Köln konnte jetzt das Institut für Kunstgeschichte eröffnet werden, das dem neubegründeten Ordinariat für mittlere und neuere Kunstgeschichte angegliedert ist. Unter den gegenwärtigen Verhältnissen mußte es von vornherein ausgeschlossen erscheinen, neben den bereits bestehenden Universitätsinstituten ein neues zu errichten, das nur die Zahl der andren vermehrte, ohne doch jemals Aussicht zu haben, in eine Reihe mit ihnen treten zu können. Selbst bei relativ beträchtlichen Mitteln ist es unmöglich, die Werke und das Abbildungsmaterial zu beschaffen, die den älteren Instituten aus früherer Zeit zur Verfügung stehen. Abgesehen von den außerordentlichen Kosten sind ältere Quellenwerke meist vergriffen, auch hat die Forschung über mittelalterliche Kunst eine solche Ausdehnung genommen, daß wissenschaftliches Arbeiten hier nur mit reichsten Mitteln möglich ist.

Damit war die Richtung auf eine gewisse Spezialisierung gegeben, wenn auch selbstverständlich für andre Gebiete der Kunstgeschichte die Möglichkeit geboten werden muß, sie in großen Umrissen zu übersehen. Es lag nah, zunächst an die Erforschung der Kölner Kunst zu denken, und diese wird auch eine Aufgabe des Instituts sein, doch wird hierfür in erster Linie das Material der Museumsbibliotheken, insonderheit des Schnütgenmuseums in Betracht kommen. Darüber hinaus aber ist eine Aufgabe dem neuen Institut gestellt, die zwar auch an die weitere Entwicklung der Kölner Kunst — und zwar an ein durchaus unerforschtes Gebiet — anknüpfen kann, dann aber eine sehr viel breitere Front gewinnt: das Studium der Kunst des ausgehenden 16. Jahrhunderts bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Nicht nur der deutschen Kunst, sondern grade auch der außerdeutschen Kunst, soweit diese sich einflußreich für Deutschland erweist. Hier beginnt die Forschung sich erst lebhafter zu regen, das vorliegende Material ist noch mit leidlicher Aussicht auf Vollständigkeit zusammenzubringen, und vor allem kann ein Institut, das sich nach dieser Richtung spezialisiert, eine gewisse Bedeutung neben den älteren Instituten erlangen.

Eine größere Zahl älterer Quellenschriften konnten erworben werden. In höchst dankenswerter Weise haben deutsche Verleger das Institut durch Zuwendungen unterstützt, wie Klinkhardt & Biermann, die Deutsche Verlagsanstalt, Piper & Co., E. A. Seemann. Auch war es möglich, durch Entgegenkommen der Lichtbildanstalten E. A. Seemann und F. Stoedtner den ausreichenden Grundstock einer Diapositivsammlung zu legen. Auch aus Holland hat das Institut bereits eine größere Zuwendung erhalten, und die Hoffnung, daß aus Kölner Kreisen das Institut unterstützt wird, wird sich verwirklichen. Wissenschaftliches Arbeiten auf dem spezialisierten Gebiet dürfte also gewährleistet sein, wenn selbstverständlich auch das Ziel, das sich das Institut gesetzt hat, erst nach mancher Mühe erreicht sein wird. G. Dettmann.

Praktische Kunstpflege

Das württembergische Landesamt für Denkmalpflege und der Verein zur Förderung der Volksbildung in Stuttgart veranstalten vom 26. bis 30. April d. J. für Geistliche, Angehörige des Lehrberufes, Bau- und Museumsbeamte eine wissenschaftliche Führung durch das württembergische Franken. Die Fragen der Denkmalpflege, der Vorgeschichte, römischen und fränkischen Besiedlung werden vom Landeskonservator Prof. Dr. Goeßler behandelt, durch die kirchlichen Kunstwerke führt Prof. Dr. Baum, die Schlösser werden durch Direktor Dr. Buchheit erklärt. Außerdem haben sich für einzelne Orte besondere Fachgelehrte zur Verfügung gestellt. Die Führung beginnt am 26. April in Heilbronn und leitet über Weinsberg, Wimpfen, Oehringen, Neuenstein, Waldenburg, Gnadental nach Hall.

Anmeldungen sind bis spätestens 1. April zu richten an die Kunstabteilung des Vereins zur Förderung der Volksbildung, Stuttgart, Hölderlinstraße 50. Der Preis für die Teilnehmerkarte beträgt 50 Mark.

Festschrift für Joseph Strzygowski

Zum 60. Geburtstag (7. März) des verdienten Ordinarius an der Wiener Universität haben Schüler und Freunde Strzygowskis eine Festschrift vorbereitet, an der sich fast alle Nationen West- und Osteuropas, aber auch Amerika, be-

teiligt haben. Die Festschrift selbst wird voraussichtlich erst im Mai erscheinen, wenn Strzygowski von seiner von stärkstem Erfolg begleiteten Vortragsreise aus den Vereinigten Staaten nach Wien zurückgekehrt sein wird.

Oude Kunst

die holländische Monatsschrift für Sammler und Kunstliebhaber, stellt im 6. Jahrgang ihres Bestehens ihr Erscheinen ein. In der Schlußlieferung veröffentlicht u. a. W. A. Lutz, München, eine Studie über den holländischen Bildhauer „Hubert Gerhard" und dessen Werke in Augsburg, München und Innsbruck. O. Riesebieter gibt die Fortsetzung seines Aufsatzes über „Deutsche Fayencen des 17. und 18. Jahrhunderts", H. Jacob veröffentlicht einen „Beitrag zur Kenntnis des Naturalismus in der chinesischen Kunst." H.

Diebstahl eines Vautier

Am 1. März wurde aus der Galerie des Kunstvereins **Barmen**, Ruhmeshalle, das 1903 angekaufte Gemälde „**Die gelehrige Schülerin**" (Schachpartie eines geistlichen Herrn mit einer jungen Dame) von **Benjamin Vautier** † (Querformat 39×31½ cm) aus dem Rahmen gestohlen. Bei Auftauchen des Bildes bittet der Kunstverein Barmen um zweckdienliche Angaben.

Der Kunstmarkt

Vom amerikanischen Kunstmarkt

Seit dem 1. Januar ist die zehnprozentige Verkaufssteuer auf Kunstgegenstände um die Hälfte erniedrigt worden, und gleichzeitig hat man die Bestimmung abgeschafft, daß auch der Austausch resp. Verkauf von Kunstwerken zwischen verschiedenen Händlern mit einer Steuer zu belegen sei. Wenn auch diese bedeutende Erleichterung für den Kunsthandel während dieser so trübseligen Saison kaum allzu stark mehr ins Gewicht fallen dürfte, so besteht doch kein Zweifel, daß sie allmählich stimulierend wirken wird. Und das ist freilich sehr an der Zeit, denn die Stagnation hat sich fast zu einer katastrophalen herausgebildet. Es heißt, daß ein bedeutendes Kunsthaus schon in die Hände von Konkursverwaltern übergegangen sei, und andere sich nur noch mit Mühe halten können. Nolens volens scheint man nun auch daranzugehen, sozusagen Abschreibungen in dem Werte von Kunstwerken, vor allem an Gemälden alter Meister, soweit es sich nicht um die allererstklassigsten und seltensten handelt, vorzunehmen. Beweis dafür war ein Altmeisterverkauf der American Art Galleries im Hotel Plaza am 17. Januar, in dem der bekannte Frans Hals aus der Maurice Kannkollektion (Hofstede de Groots Catalogue Raisonné, Band III [deutsche Ausgabe] Nr. 304) nur $ 48000 eintrug statt etwa $ 80000 in „normalen" Zeiten, während ein Damenporträt von Hopner, das im Jahre 1911 an derselben Stelle mehr als $ 60000 gekostet hatte, jetzt gar nur bis zu $ 31000 hinaufgetrieben werden konnte, wobei der Ausdruck „treiben" absichtlich gewählt ist. Ein früher mit $ 15000 bezahlter Reynolds brachte es sogar nur auf $ 1500! Das beleuchtet die Situation in grellem Lichte. Eine Woche vorher hatte man zwar durch eine Art „Propagandaverkauf", ebenfalls im Hotel Plaza, versucht, das kunstliebende Publikum zu animieren, und deshalb hatten verschiedene Firmen meist Barbizonmeister um verhältnismäßig hohe Summen erstanden, es war aber eben nur ein Scheinverkauf, und die erzielten Preise dürfen nicht als tatsächliche angesehen werden. In ähnlicher Weise sucht man in Zeitungen und sogar öffentlich angeschlagenen Plakaten dem lieben Publikum, das eifrig zu kaufen und Geld ins Rollen zu bringen sich weigert, beizubringen, daß wir am Vorabend einer gewaltigen Prosperitätsperiode stünden! Der Krieg hat eben den „Führern der Nationen" gelehrt, daß mit Propaganda so gut wie alles zu erreichen sei. Diesmal aber scheint man sich doch zu täuschen.

Zu der schwierigen Lage und dem Preissturz der Kunstwerke trägt das immer stärker werdende Angebot solcher von Europa ein gut Teil der Schuld. So wurden aus England allein im Jahre 1921 für fast eine halbe Millionen Pfund Sterling Kunstwerke nach Amerika ausgeführt, das doppelte der Ausfuhr im vorhergehenden Jahre!

Mit die besten Preise bringen hier jetzt noch anerkannte **amerikanische** Künstler, für die in einigen Fällen sogar fast phantastische Summen gezahlt werden, so z. B. letzthin $ 40000 für einen Halbakt von dem verstorbenen Abbot H. Thayer! Auch alte sog. Kolonialmöbel, Steingut, Glas usw. erzielen oft ganz erstaunliche Preise, sogar in dieser sonst so kleinpreisigen Saison. So gab man am 28. Januar u. a. für eine sog. „Hochkommode" (Highboy) aus Mahagoniholz mit Schnitzwerk und Originalmessingschlössern usw., Philadelphiaarbeit aus dem Jahre 1760, fast $ 5000! Und die plötzlich mit größter Stärke in weiteren Kreisen erwachte Begierde nach alten Schiffsmodellen ließ Liebhaber, noch im Dezember letzten Jahres, bis zu $ 7000 für das Modell des englischen Kriegsschiffes Britannia bieten. Solche „Moden" freilich dauern hierzulande meist nicht allzulange.

Ahnen Händler etwa mit feinem Spürsinn eine solche Mode für die modernsten Franzosen, die hierorts sog. „Postimpressionisten", von Cézanne ab, voraus? Es scheint fast, denn in dem für New York ersten Verkauf solcher Gemälde, zusammen mit solchen von Courbet, Renoir u. a., der an den zwei letzten Tagen des Januar als „Galavorstellung" im Hotel Plaza stattfand, wurden zum Teil ganz erstaunliche Preise gezahlt, die an die erst vor wenigen Jahren für Werke Monets

und anderer Impressionisten an der gleichen Stelle ausgegebenen erinnern. So brachte ein Stilleben Cézannes z. B. $ 21000, und eine ganze Reihe anderer Werke wurde für $ 4000—9000 abgesetzt. Dazu war die dem orientalischen Kunsthändler Sikran Khan Kelekian gehörige Sammlung eine wirkliche Liebhaberkollektion, die keinerlei Konzessionen, welcher Art auch immer, an das Publikum machte, sondern allein auf Qualität und Eigenart ausging. Besonders bemerkenswert ist es, daß auch Museen als Käufer auftraten. Unter anderem erwarb das Museum in Detroit, das vergangenen Sommer einige moderne deutsche Gemälde erstanden hatte, das Selbstporträt van Goghs um $ 4200 und ein Werk von Matisse „Das Fenster" um $ 2500. Für Cézanne war der Verkauf sozusagen ein Ehrenabend, und so ist auch hier nun Bresche geschossen worden. Wie weit und ob auf die Dauer, muß sich freilich erst herausstellen. Die interessanten Einzelpreise wird man in den „Ergebnissen" aufgeführt finden.

Von wichtigeren Gemäldeverkäufen an die großen Sammler ist diesmal nur der des Bellinischen „Bacchanal" zu melden, das aus der Kollektion des jugendlichen Mr. Hamilton in die Widenersche Sammlung übergegangen ist. Von diesem Werke, das, wie viele behaupten, nach Bellinis Tode von Tizian zu Ende gemalt worden sei, war seinerzeit hier des näheren die Rede, als es im Metropolitan Museum ausgestellt war. Daß Widener jüngst auch die 2 berühmten Rembrandtporträts aus der Sammlung des russischen Fürsten Jussupoff gekauft, war schon berichtet worden. Damals hieß es, die zwei Gemälde seien um etwa eine halbe Million Dollar (andere sprachen gar von dreiviertel Millionen!) erstanden worden. Wie mir aus sehr guter Quelle nun mitgeteilt wird, sei der Preis ein „sehr mäßiger" gewesen. Auf die Posaunennachrichten amerikanischer Blätter darf man eben niemals sicher bauen.

Zwei Vorkommnisse auf dem Kunstmarkt beschäftigen jetzt selbst weitere Kreise hier: einmal der Prozeß gegen Sir Joseph Duveen wegen seiner öffentlichen Erklärung, daß eine „La Belle Ferronière" des Lionardo, die eine Mrs. Hahn aus Frankreich herübergebracht hatte, um sie dem Kansas City Museum zu verkaufen, kein eigenhändiges Werk des Meisters, ja nicht einmal das eines erstklassigen Künstlers, also offenbar nur eine mäßige alte Kopie des Lionardoschen Gemäldes sei. Die Eigentümerin behauptet, sie könne durch Fingerabdrücke auf den Farben des Gemäldes unzweifelhaft nachweisen, daß das Gemälde von Lionardos eigener Hand stamme und hat deswegen Sir Joseph auf Schadenersatz verklagt. Experten in Fingerabdrücken werden vor Gericht auszusagen haben, und man sieht den Verhandlungen mit großer Spannung entgegen.

Zum anderen erregte es großes Aufsehen, als bekannt wurde, daß ein reicher Perlenhändler sich eine große Zahl sogenannter Alter Meister von einem Kanadier (der aber offenbar die „übertünchte" Höflichkeit sehr wohl kannte) als echt hatte aufschwatzen lassen und sie mit $ 150000 bezahlt hatte, während sie sich fast alle als unbedeutende Kopien herausstellten. Mr. Kleinberger benützt nun diesen bedauerlichen Fall, um in den „Times" dem Publikum klar zu machen, daß es nur bei bekannten Firmen Sicherheit fände und nicht von „Outsiders" kaufen solle. Sogenannte „alte Gemälde", die angeboten würden, seien meist nichts wert, namentlich wenn sie irgendwo auf dem Boden gefunden worden seien, wiewohl dann und wann auch etwas Gutes darunter sei. So hätte ihm mal eine alte Frau ein kleines Bild gebracht, von dem sie ein paar hundert Dollars erhoffte. Er hätte sofort gesehen, daß es sich um einen echten Pieter de Hoogh handelte, und hätte die Frau darauf aufmerksam gemacht, daß sie viele Tausende dafür bekommen könne. Wenn man diese fast rührende Geschichte liest, möchte man nur wünschen, daß alle Kunsthändler zu allen Zeiten so ehrlich und menschenfreundlich wären. Dann würde es eine wahre Freude sein! Richtig ist natürlich, daß beim Ankauf von Gemälden und auch anderen Kunstwerken mit größter Vorsicht vorgegangen werden muß, und wer selber nicht viel davon versteht, sollte auf einem Gutachten einer allgemein anerkannten Autorität bestehen. Das üble ist dann nur, daß manche Kunsthändler gerade hier, aus leicht ersichtlichen Gründen, zu sehr geneigt sind solche Gutachen, wenn auch manchmal auf vorsichtige Weise, in Zweifel zu ziehen, wenn der Kauf nicht durch sie abgeschlossen wird. Und so hat schon öfters ein Kunsthändler dem anderen das Geschäft verdorben. So einfach also, wie der Mr. Kleinberger die Sache darstellt, ist sie eben doch nicht. Man ist fast geneigt, dabei an die bekannte Stelle aus „Hamlet" von einem gewissen Zustande im Staate Dänemark zu denken! F.

Bevorstehende Versteigerungen

Berlin

Rud. Lepke versteigert am 14. und 15. März Gemälde, Handzeichnungen und Kupferstiche alter Meister aus dem Nachlaß des Freiherrn von Stumm und anderem Besitz.

Der Katalog zählt 195 Gemälde und Tuschzeichnungen auf, die am ersten Versteigerungstage ausgeboten werden. Aus der bunten Reihe von Namen und Schulen nennen wir Nr. 23. Allegorie auf das Laster, vom „Meister der weibl. Halbfiguren", Werke von Netscher, Vrancx, de Wet, Hondecoeter, Molenaer, Scorel, Langevelt, Claessens, Battoni, Garcia, Boucher, Mignard, Lairesse, C. F. Lessing, J. Ph. Hackert, J. Chr.

Reinhart, Januarius Zick, Pesne. Die Handzeichnungen (Nr. 196—230) und die Stiche (231—443) kommen am 15. März zur Versteigerung. Genelli ist mit einer signierten Federzeichnung vertreten, Jod. de Momper mit acht seiner breit angelegten Landschaften. Besondere Überraschungen bringt die Kupferstichkollektion nicht, wohl aber eine Reihe ausgezeichneter Stecher des 18. Jahrhunderts. Riedinger tritt mit zahlreichen Blättern auf den Plan. — Trotz kluger Gegengründe wird sich mancher Interessent eine bessere Anordnung des Stoffes, etwa die übliche nach Schulen oder Künstleralphabet wünschen. W.

London

Sotheby, Wilkinson & Hodge werden am 13. März die literarische Nachlassenschaft von Austin Dobson verauktionieren. Darunter befinden sich zahlreiche Autogramme und historische Schriftstücke, abstammend von bekannten englischen Schriftstellern. Auch Dobsons Bibliothek kommt unter den Hammer. H.

München

Bei Otto Helbing Nachf. findet am 13. März eine Auktion zwei bedeutender Sammlungen von Münzen und Medaillen verschiedener Länder des Mittelalters und der Neuzeit statt. Der Katalog dieser Versteigerung enthält 42 Tafeln Abbildungen und ist besonders reich an Goldmünzen und Goldmedaillen.

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

Van Gogh-Katalog

Dr. J. B. de la Faille, Bloemendael (Holland), ist mit der Zusammenstellung eines Gesamtkatalogs der Werke Vincents van Gogh beschäftigt. Er bittet jeden Sammler, der eine Arbeit van Goghs besitzt, ihn davon in Kenntnis zu setzen. H.

Chemnitz

Die Firma Gustav Gerstenberger, die sich seit Jahren auch um die Pflege der modernen Kunst bemüht und ihrem weitverzweigten Betrieb schon seit längerem eine besondere Kunstabteilung angegliedert hat, konnte am 1. März auf ein 75jähriges Bestehen zurückblicken. Während über die Entwicklung des Hauses eine reich-illustrierte Denkschrift unterrichtet, hat die Kunstabteilung eine retrospektive Ausstellung von Meisterwerken deutscher Kunst vorbereitet, über die noch an dieser Stelle zu lesen sein wird.

London

Der bekannte Kunsthändler Charles Obach, der Begründer der Firma Colnaghi & Obach in London, ist vor kurzem dort gestorben. Er war von Geburt Schweizer, hatte sich aber 1884 in London niedergelassen und zog sich vor einigen Jahren von seinem Geschäft zurück, nachdem dies 1911 in das obengenannte Unternehmen umgewandelt wurde.

Neue Kataloge

Karl Ernst Henrici, Berlin W 35, Lützowstraße 82. Versteigerungskatalog LXXV. Autographen aus der deutschen und ausländischen Literatur und Wissenschaft. Erste Auswahl aus Sammlung T. Versteigerung: 13. bis 15. März.

Karl W. Hiersemann, Buchhändler und Antiquar, Leipzig, Königstr. 29. Katalog 504/1922. Architektur. Enthaltend u. a. die einschlägige Literatur aus den Bibliotheken der Theatermaler Brioschi †, Wien und E. Quaglio, Berlin.

Zu der Abbildung auf Seite 205

Hans Baldung Grien, Das fünfte Gebot. Dem soeben erschienenen Werk „Der deutsche Holzschnitt. Sein Aufstieg im 15. Jahrhundert und seine große Blüte in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts" von K. von Zoege Manteuffel entnommen. Verlag Hugo Schmidt, München. Eine Besprechung dieses Buches lassen wir im nächsten „Graphiksammler" folgen.

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft 6	23. März	Heft 6	15. März
„ 7	6. April	„ 7	29. März
„ 8	20. April	„ 8	12. April

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Agidienstraße 4. Telefon Nord 429

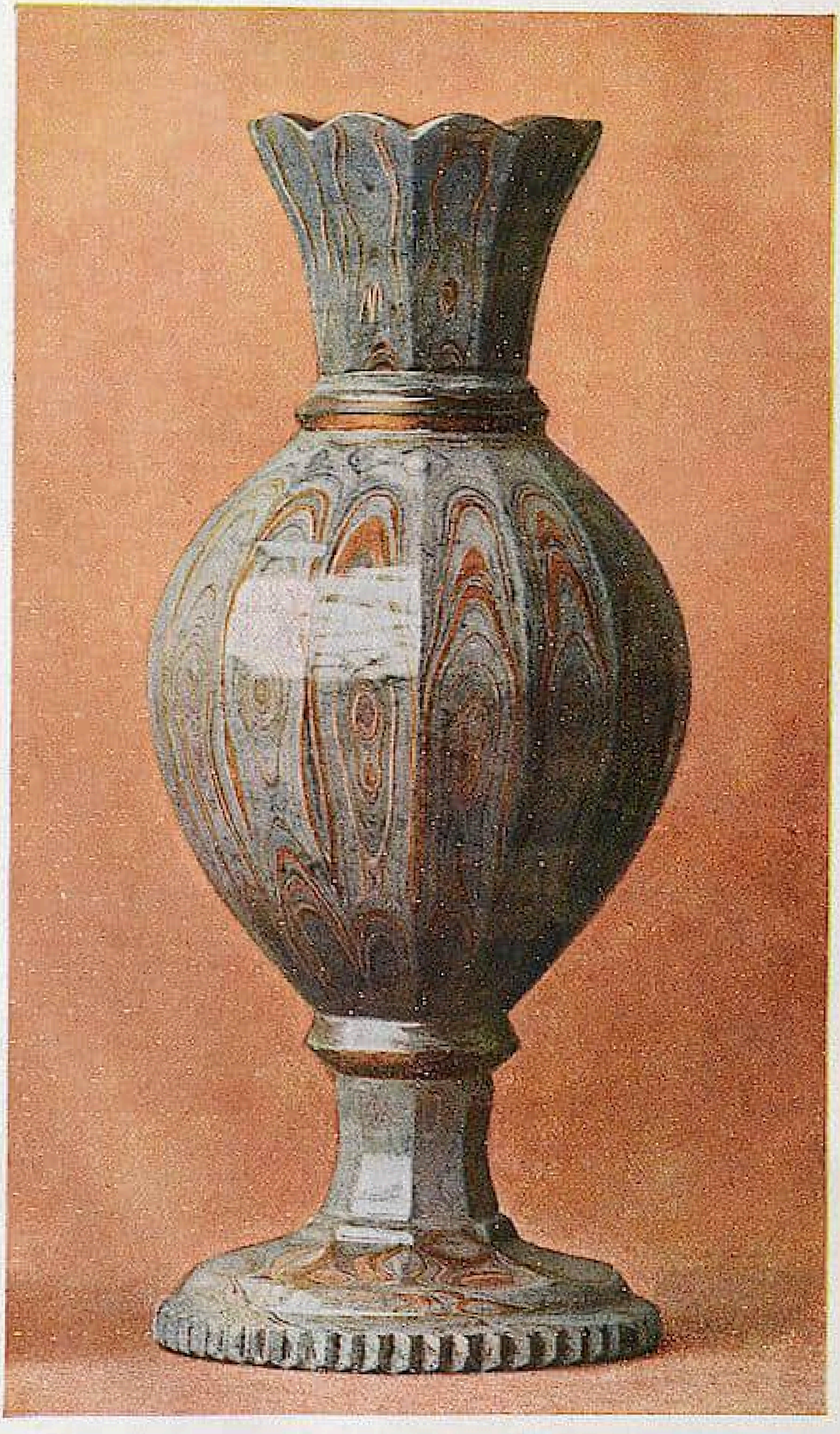
Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone":

BERLIN: Curt Bauer, Berlin-Südende, Märkische Str. 3, II, Tel. Steglitz 110. / MÜNCHEN: Dr. Leopold Zahn, München, Kaulbachstr. 35, I / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Marienstr. 19 / ÖSTERREICH: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerstr. 10 / NIEDERLANDE und BELGIEN: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Willem van Outhoornstraat 29 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelsangstr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / DÄNEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Hotel Belvedere, Raadhuspladsen / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 120 Haven Avenue, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Avenida Leandro Alem 424 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92

Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2 Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Akademische Lesehalle
Heidelberg.



„Blumen-Urne“, geſchliffenes Lithyalinglas
von Friedrich Egermann in Blottendorf bei Haida in Böhmen, um 1830
(Gläſerſammlung von Oberdirektor A. Ružička in Prag.)

Zur Geschichte des Biedermeierglases

Mit einer farbigen Tafel und 14 Abbildungen *Von GUSTAV E. PAZAUREK*

Hyalith und Lithyalin

Glas und Stein sind vom kunstgewerblichen Standpunkte alte Rivalen. Feste Grenzen lassen sich zwischen diesen beiden Stoffen schon deshalb schwer ziehen, weil beide, wenigstens im kalten Zustande, auf dieselben technischen Bearbeitungsmöglichkeiten — hauptsächlich Schliff und Schnitt — und damit auch auf die fast ganz gleichen Werkzeuge und Hilfsmittel angewiesen sind. Der innige Zusammenhang von Glas und Edelstein ist vielleicht nie poetisch schlichter in Worte gefaßt worden, wie von dem alten Joachimsthaler Pfarrer Johann Mathesius (1562), der in seiner 15. „Predig von dem Glaßmachen"[1] erzählt, daß „vnser Gott sein eygen Glaßhütten vnter der erden hat, vnnd machet die schönsten durchsichtigen leibe, von edlen steinen, Crystallen, barillen, Chalcedonien, vnd schöne helle flüß, allerley farben". — Aber der Mensch strengt sich seit jeher an, die Natur zu überbieten; abgesehen davon, daß ihm in den letzten Jahrzehnten die Synthese der kostbarsten Edelsteine bereits gelungen ist, hat er sich seit jeher bemüht, in Glas Aussehen, Farbe, Klarheit und Leuchtkraft natürlich gewachsener Steine — auch zu betrügerischen Zwecken — nachzuahmen. Ja, nicht zufrieden mit dem, was die Natur bietet, sucht er deren reiche Farbenskala oder Äderungsstruktur in der Glashütte zu übertrumpfen. Wenn der Hüttentechniker, der dem heißen Glase leicht allerlei, dem gewachsenen Stein nicht stoffgemäße Formen zu geben vermag und in den Größenverhältnissen der Erzeugnisse jeden Wettbewerb vollständig schlägt, mit dem Glaschemiker zusammenarbeitet, dann gibt es in dieser Richtung kaum noch irgendeine Schwierigkeit. Seitdem wir auch das Gold und Selen zur Rubinfärbung des Glases benützen und selbst Opal- und Aventuringlas erzeugen können, hat die ganze Mineralogie an transparenten oder opaken Nuancen nichts mehr, was im Glase nicht genau so zu machen wäre, und für manche bereits mit Glück versuchte Farbenwirkung des Glases gibt es kein Naturvorbild, so daß sich der Edelstein fast nur auf seine größere Härte und seinen, mit der Seltenheit wachsenden Materialwert berufen kann, gegen welche Eigenschaften das verhältnismäßig sehr wohlfeile Glas natürlich den Kürzeren zieht.

Die teuersten Edelsteine waren es zunächst, die das Glas gerne imitierte; und das geschah oft nicht zu seinem Vorteil. Viel wichtiger wurde der Wetteifer mit den Halbedelsteinen. Abgesehen davon, daß uns die Konkurrenz mit dem Bergkrystall eine immer größere Vervollkommnung des farblosen Glases bis zum schönsten Krystallglas brachte, führte die Anlehnung an Achat, Chalcedon, Karneol oder sogar nur an verschiedene Marmorarten zu interessanten Versuchen mit Metallsalzen und Metallreduktionen, die immer weitere Kreise zogen.

Die größten Schwierigkeiten hatten die Glashütten, bis gegen das Ende des 17. Jahrhunderts Kunckels Potsdamer Goldrubin den Bann brach, mit der roten Farbe. Granat- oder Rubinrot war dem ganzen Altertum trotz seiner sonst überraschenden Glas-Farbenskala unbekannt. Die uns von Pausanias (um 180 v. Chr.) übermittelten Purpurbecher von Lesbos waren gewiß nichts anderes, als rötlich-violette Manganfärbungen, und unter dem antiken „Hämatinon" („Purpurin")[2] haben wir wohl mit Kupferoxydul ge-

[1] Die beste Ausgabe in den „Ausgewählten Werken" des Mathesius, die Dr. Georg Loesche im Auftrage der Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft in Böhmen für die „Bibliothek deutscher Schriftsteller aus Böhmen" XIV (Prag, 1904) besorgte, sollte auch in der Glasliteratur an Stelle früherer, unkritischer Nachdrucke benützt werden.

[2] Die Wiedererfindung des „Haematinon" („porporino antico") im 19. Jahrhundert verdankt man bekanntlich dem Münchner Chemiker und Hygieniker **Max Pettenkofer**, der dafür von der Deutschen Industrieausstellung in **München** 1854 eine Ehrenmünze erhielt. Vgl. den „Bericht der Beurtheilungs-Commission" dieser Ausstellung, IX. Gruppe, S. 50, Nr. 683.

färbtes, opak siegellackrotes Glas zu verstehen, das mit dem für Ringgemmen beliebten Karneol mehr für Schmuck- und Mosaiksteine zu wetteifern hatte, an Glanz und Feuer allerdings die spätere keramische terra sigillata wesentlich überragt. — Im Mittelalter tritt mit dem allgemeinen Rückgange der Glasmacherkunst auch die Glasfärbung sehr in den Hintergrund; erst die Venetianer knüpften die abgerissene Überlieferung von Alexandrien wieder an und beherrschten schon im 15. Jahrhundert eine überraschend reiche Reihe von Farbentönen, deren sie sich in der Hohlglasindustrie, wie bei der Erzeugung von Mosaiksteinchen und Glasperlen, mit vollem Erfolg bedienten. Zu den Farbenkombinationen traten auch die verschiedenen Marmorierungen, das reizvolle Spiel des bunten Geäders, das sie schon in spätgotischen, meist gräulich-grünliche und bräunliche Töne mischenden Pokalen, Bechern oder Schalen zu großer Vollkommenheit ausgebildet hatten, während sie die rohere Art der Marmorierung oder — besser gesagt — Sprenkelung mit verwärmten Farbenbrocken auf Beinglas vorwiegend den nördlichen Hütten überließen.

Auch siegellackrotes, marmoriertes Glas wurde bereits spätestens im 17. Jahrhundert hergestellt. In dem, nachweislich vor 1671 vergrabenen Schwanstädter Fund des Museums von Linz a. D. befindet sich ein kreisrundes Tellerchen dieser Art, als dessen Heimat Venedig anzusprechen ist; auch das trichterförmige Kelchglas der Bayerischen Landes-Gewerbeanstalt in Nürnberg geht auf Venedig zurück. Eine direkte Nachahmung von Halbedelstein ist schon aus dem Grunde ausgeschlossen, weil die Venetianer in ihrer besten Zeit die Hohlgläser in der Hütte selbst fertigzustellen pflegten, d. h. nur dem Glasstil im engeren Wortsinne huldigten und den, dem Glase doch auch nicht stoffwidrigen Kryststallstil, d. h. dem Schliff und Schnitt — ehe sie im 18. Jahrhundert der Wettbewerb mit Böhmen dazu zwang —, gern ganz ausschalteten. Aber auch auf deutschem Boden wurden ungeschliffene, siegellackrote oder -braune, marmorierte Hohlgläser gemacht; das älteste davon vielleicht jenes Bruchstück eines Becherfußes, den das Museum von Speyer bewahrt und der sicher nicht venetianischen Ursprungs ist. Die technische Unvollkommenheit dieser leichten, dünnwandigen Arbeiten, die nicht selten die Form größerer, oben ausgeschweifter Becher oder Vasen haben, muß nicht immer den Rückschluß auf ein höheres Alter gestatten; die meisten Stücke werden erst dem 18. Jahrhundert angehören, ja vielfach erst dessen zweiter Hälfte, wie uns die Rokoko-Goldmalerei auf einem kleineren Becher dieser Art zeigt, der mit der Sammlung W. Fröhlich-Bautzen in das Görlitzer Kaiser-Friedrich-Museum kam.

Diesen ungeschliffenen Gläsern stehen aber sicher bereits im 18. Jahrhundert auch etwas stärkere, aber auch nicht schwere, siegellackrote geäderte Gläser gegenüber, die meist in schmalen Facetten geschliffen sind. Auch bei diesen fehlt jegliche Datierung. Nur die Gold- und Silbermalerei auf einigen Exemplaren — wie auf dem konischen Becher mit Hirsch und Rokokoschnörkel in (schwarz gewordener) Silbermalerei der Sammlung J. Mühsam in Berlin oder auf dem ebenfalls siegellackroten, facettierten Henkelbecher mit Rokokolandschaft in Gold und Silber der Sammlung Gustav Schmidt in Reichenberg in Böhmen — gibt uns mitunter einigen Aufschluß, daß wir ihre Heimat in Riesengebirgshütten um 1770—80 zu suchen haben; einige sind aber sicherlich älter, wie etwa die facettierten Becher der Museen von Kassel oder Straßburg, oder die ebenfalls siegellackroten, mit Kugelschliff dekorierten sechs Teller des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe, oder die schmalen Flaschen im Berliner Schloßmuseum. Manches dürfte auch auf die in Farbengläsern aller Art besonders tüchtige Potsdamer Hütte zurückgehen, von der ein „kleiner Aufsatz von sieben Stücken auf agatene Art“ schon im Inventar des Schlosses Monbijou von 1738[1] aufgeführt wird. Vielleicht handelt es sich aber in diesem Falle auch nur um Hinterglas-Marmormalerei[2], die ja

---

[1] Robert Schmidt, Brandenburgische Gläser (Berlin, 1914), S. 59.

[2] Für spätere Zeiten sind allerdings Achatgläser von Zechlin nachgewiesen, obwohl der mittlere Pokal aus dem Märkischen Provinzialmuseum, den R. Schmidt a. a. O., Abb. 17, wiedergibt, gewiß recht tief ins 18. Jahrhundert zurückgreifen wird.

ſchon in Kunckels „Ars vitriaria (II. I. 27) vom Jahre 1679 für das „curieuse“ Doppelwandglas, den Ahnherrn der ſpäteren Zwiſchengoldgläſer, empfohlen wird und auch in Tafelglasarbeiten bekannt iſt. Jedenfalls wird auch dadurch die Vorliebe für Marmorierungen aller Art in der Blütezeit des stucco lustro deutlich veranſchaulicht.

Ob und in welchem Umfange rotbraune, geſchliffene oder ungeſchliffene Glasgefäße auf Ehrenfried Walter von Tſchirnhauſen (1651—1708) zurückgeführt werden dürfen, iſt mindeſtens fraglich[1]. Wir wiſſen nur, daß dieſer große Phyſiker und Chemiker einige Glashütten für gewöhnliches oder beſſeres Glas errichtet hat und ferner etwa von Ende 1707 bis zu ſeinem Ableben auf der Venusbaſtei in Dresden mit Böttger, der damals an dem rotbraunen Steinzeug arbeitete, vielfache keramiſche Verſuche zur Porzellanerfindung machte, wobei auch ſeine großen Brennſpiegel eine Rolle geſpielt haben ſollen, die einzigen Glaserzeugniſſe, die neben milchweißem Porzellanglas erwähnt werden. Was die Dresdner Porzellanſammlung an leichtem, ungeſchliffenem braunroten Glasgeſchirr — ein Leuchter, eine Schale, eine zerbrochene Taſſe — nur auf Vermutungen und wenig beweiskräftige Überlieferungen hin als ſogenannte „Tſchirnhauſengläſer“ verwahrt, iſt ebenſowenig authentiſch, wie etwa die rote Taſſe bei einem Fräulein Poſern in Dresden[2] oder das Täßchen mit der ſchwarzen Zeichnung im Städtiſchen Muſeum für Kunſt und Kunſtgewerbe in Halle a. S.[3] oder die henkelloſe, dünne, marmorierte Teeſchale aus dem Beſitz eines Fräuleins Kießling, die auf der Ausſtellung in Zittau (1901) zu ſehen war. — Die größte Verwirrung in dieſer Angelegenheit brachte die Ausſtellung alten Kunſtgewerbes im Kunſtgewerbemuſeum zu Leipzig 1897[4], die eine große Serie meiſt Robert Bruck in Dresden gehöriger Gläſer als „Tſchirnhauſenglas“ bezeichnete, während es ſich bei faſt allen Stücken ſicherlich um die ſpäter zu beſprechenden Lithyalingläſer von Egermann (um 1830—40) handelte. — Verwechſlungen von Steinglaserzeugniſſen des 18. Jahrhunderts mit denen aus der erſten Hälfte des 19. Jahrhunderts ſind allerdings namentlich bei geſchliffenen Stücken von ſchlichter Formgebung leicht möglich, obwohl die letzteren meiſt dicker, daher weſentlich ſchwerer zu ſein pflegen und vielfach eine hellere, leuchtendere, weniger bräunliche Siegellackfarbe aufweiſen; außerdem ſind ſie an Zahl ungleich häufiger, da mehrere Glasfabriken zwiſchen 1820—50 faſt ausſchließlich auf ihre Erzeugung eingeſtellt waren, während es ſich im 18. Jahrhundert nur da und dort um eine gelegentliche Produktion handelt, deren leicht zerbrechliche Zeugen — Surrogate für Böttger-Steinzeug — im Laufe der Zeit meiſt zugrunde gegangen ſind.

Die Haupterzeugungsſtätten für das ſiegellackrote Glas der Biedermeierzeit befinden ſich auf der im deutſchen Sprachgebiet von Südböhmen liegenden Herrſchaft Gratzen, wo bereits unter dem Geſchlecht der Roſenberge im 16. Jahrhundert die Glasinduſtrie blühte. Im Jahre 1803 erbte dieſe Herrſchaft Georg Franz Auguſt Longueval Graf von Buquoy (1781—1851) von ſeinem Oheim und übernahm die bereits beſtehenden Hütten Georgenthal (ſeit 1792) 1804, Silberberg (ſeit 1771) 1812, Paulina (ſeit 1793) 1814 und Bonaventura (ſeit 1795) 1815 in eigene Regie[5], fügte an Stelle des auf-

[1] Vgl. Ernſt Zimmermann, „Egermann oder Tſchirnhauſen?“ in der Zeitſchrift „Der Kunſtwanderer“, 2. Juliheft 1921, S. 448 f. — Wenn hier der Verſuch gemacht wird, alle ſiegellackroten Glaserzeugniſſe dem Haidaer Führer der böhmiſchen Biedermeier-Glasraffineure zuzuſchreiben, ſo iſt dies unhaltbar. Die beiden dort abgebildeten Objekte der Dresdner Porzellanſammlung ſtammen nicht aus Haida — die Schreibweiſe „Hayda“ oder „Heyde“ iſt antiquiert — und nicht aus der Biedermeierzeit, ſind vielmehr deutſche Erzeugniſſe, die noch der erſten Hälfte des 18. Jahrhunderts angehören werden. Deshalb brauchen ſie natürlich mit Tſchirnhauſen nicht das Geringſte zu tun zu haben.

[2] Berling, Das Meißner Porzellan, 1900. S. 6.

[3] Jahresbericht dieſes Muſeums für 1912, S. 24.

[4] Katalog dieſer Ausſtellung (Juni bis Oktober 1897), S. 145 ff. — Abteilung VII „Tſchirnhauſenglas und ähnliche geſchliffene Arbeiten ungewiſſer Herkunft; Ende des 17. bis Anfang des 18. Jahrhunderts“. — Nur die Nummern 980 und 982 konnten wenigſtens der Zeit von Tſchirnhauſen angehören.

[5] Jahrbuch „Libuſſa“ (Prag). 1844. S. 391 ff. (Paul Alois Klar.)

gelassenen Johannesthal 1838 noch die neue Fabrik von Schwarzthal hinzu; auch auf anderen Gebieten selbst als Erfinder tätig, brachte er die Steinglaserzeugung namentlich in Georgenthal und Silberberg zu hoher Blüte, vorzüglich unterstützt von seinem Fabriksdirektor Bartholomäus Rösler, der auch für die entsprechenden Schleifer- und Malerwerkstätten sorgte und der ganzen Produktion ein beträchtliches Qualitätsniveau zu geben wußte, wenn auch ein großer Teil der allmählich auf mehr als 900 Köpfe angewachsenen Arbeiterfamilien auch mit anderem, namentlich gewöhnlichem Gebrauchsglas beschäftigt war. Aber das meist sorgfältig geschliffene, vielfach auch mit Goldrändern oder Goldornamenten bemalte, hellsiegellackrote Glas tritt sehr in den Hintergrund gegenüber der anderen Hauptart des Steinglases, das ebenfalls vornehmlich in Georgenthal erzeugt wurde, nämlich dem ganz undurchsichtigen, vollkommen schwarzen Glase[1], auf das immer mehr der Name „Hyalith" — eine griechische Bezeichnung ist bei der klassizistischen Stimmung um 1820 selbstverständlich — eingeschränkt wurde.

Alles, was wir aus der Zeit vorher an schwarzem Glase kennen, ist eigentlich dunkellila, dunkelblau oder dunkelgrün, was bei durchfallendem Sonnenlicht meist leicht erkenntlich ist. Einige Manganfärbungen sind allerdings manchmal recht tiefdunkel. Aber selbst die Negerkopfflakons, die in manchen Sammlungen[2] anzutreffen sind und teils aus Murano, teils wohl aus der Schweiz stammen, sind gewöhnlich nur tiefdunkles, manganviolettes Glas; die 1707 datierte, vierseitige Flasche des Jacob Gilbert auf der Veste Coburg ist z. B. tiefdunkelgrün. Und von derselben Art wird wohl auch das „ganz Theezeug von schwarz Glas" gewesen sein, daß der Kronprinz und spätere Preußenkönig Friedrich am 25. August 1726 in der Potsdamer Hütte bestellte[3], obwohl Potsdamer schwarzes Glas auch im Inventar von Monbijou um 1738 erwähnt wird, und zwar ein Aufsatz von vier Stücken, Teetöpfe, Teetassen, eine Kaffeekanne, eine Spülkumme, teils mit Landschaften, teils mit Blumen in Gold und Silber, Rot, Blau oder Grün — vielleicht in kalten, heute längst abgeriebenen Farben[4] — bemalt. Erst 1804, also um dieselbe Zeit, als Graf Buquoy seine Glasfabriken zu reformieren beginnt, gelangt man in Zechlin, als der Pächter Stropp die Pottasche durch Schönebecker Soda ersetzen will, durch Zufall zu einem anderen schwarzen Glas, das man zu Vasen, Zuckerdosen, Salzfässern, Platten und anderen, in Silber zu fassenden Artikeln heranziehen und auch, da sie „dem Wedgwoodischen Guthe vollkommen ähnlich sind", schleifen lassen will.

„Wedgwood" war offenbar das Zauberwort, das auch dem schwarzen Hyalith eine uns in diesem Umfange heute fast unverständliche Beliebtheit und Verbreitung sicherte. Mehr zufällig ist der Zusammenhang mit dem Schwarzglas der Alten, dem „vitrum Obsidianum", das mehr als vulkanisches Naturprodukt[5], als als Artefakt in Betracht kommt, wie auch etwa mit dem Augstein oder Gagat (Jet, Pechkohle), der seit dem ausgehenden Mittelalter geschliffen für Schmucksteine oder Paternosterkränze Verwendung fand. Wie der rote Hyalith durch Wedgwoods „Rosso antico" in seiner Popularität

---

[1] Über die technische Seite vgl. Dr. E. Plenske, „Beitrag zur Herstellung von Schwarzglas", in der Zeitschrift „Sprechsaal" (Koburg). 1913. S. 612ff.

[2] Aug. Demmin (Beschreibendes Verzeichnis seiner Sammlung 1882, Nr. 698) datiert solche Arbeiten, die meist erst dem 17. und 18. Jahrhundert angehören, zu früh.

[3] Rob. Schmidt, Brandenb. Gläser, S. 42. — Da Potsdamer schwarze Gläser aus jener Zeit noch nicht einwandfrei nachgewiesen sind, gerieten 1913 bei der schönen Ausstellung brandenburgischer Gläser im Berliner Kunstgewerbemuseum eine ganze Reihe Buquoyscher Hyalithgläser versehentlich in diese Umgebung, ein Irrtum, den Robert Schmidt bald einsah und richtig stellte, bevor noch — wie in der Tschirnhausenfrage oben erwähnt wurde — eine nennenswerte Verwirrung angerichtet wurde. Die Gold-Chinoiserien der Hyalithgläser haben tatsächlich eine gewisse Verwandtschaft mit den Höroldt-Porzellanmalereien um 1730, was sich dadurch erklärt, daß beide — direkt oder indirekt — mit den gleichen chinesischen oder pseudochinesischen Lackmalereien auf Tapeten zusammenhängen.

[4] Eine solche schwarze Kumme mit kalter Vergoldung aus der Mitte des 18. Jahrhunderts z. B. in der Sammlung G. W. Schulz in Leipzig.

[5] Als Kuriosität sei daran erinnert, daß in neuerer Zeit in Wyoming beim Yellowstone-Park in Nordamerika eine ganze Stadt aus Obsidianglas-Bausteinen aufgebaut ist.

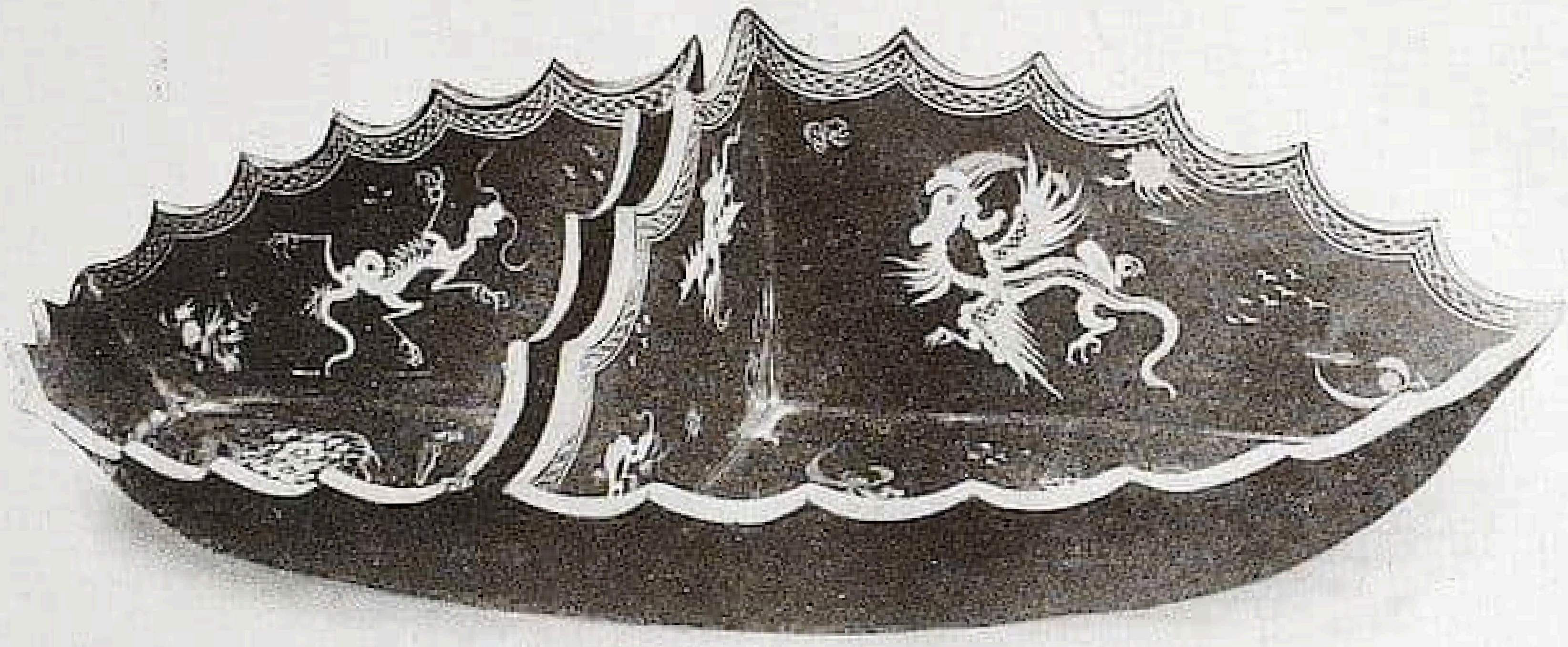


Abb. 1. Hälfte einer vierteiligen „Zupftazze“ von schwarzem, gräfl. Buquoyschen Hyalith, um 1830.
Gläsersammlung Pazaurek.

Abb. 2. Gräfl. Buquoysche schwarze Hyalithgläser mit Gold-Chinoiserien, um 1830.
Gläsersammlung Pazaurek.

Abb. 3. Gräfl. Buquoysche schwarze Hyalithgläser mit Golddekor in Federzeichnung, um 1820—30.
Gläsersammlung Pazaurek.

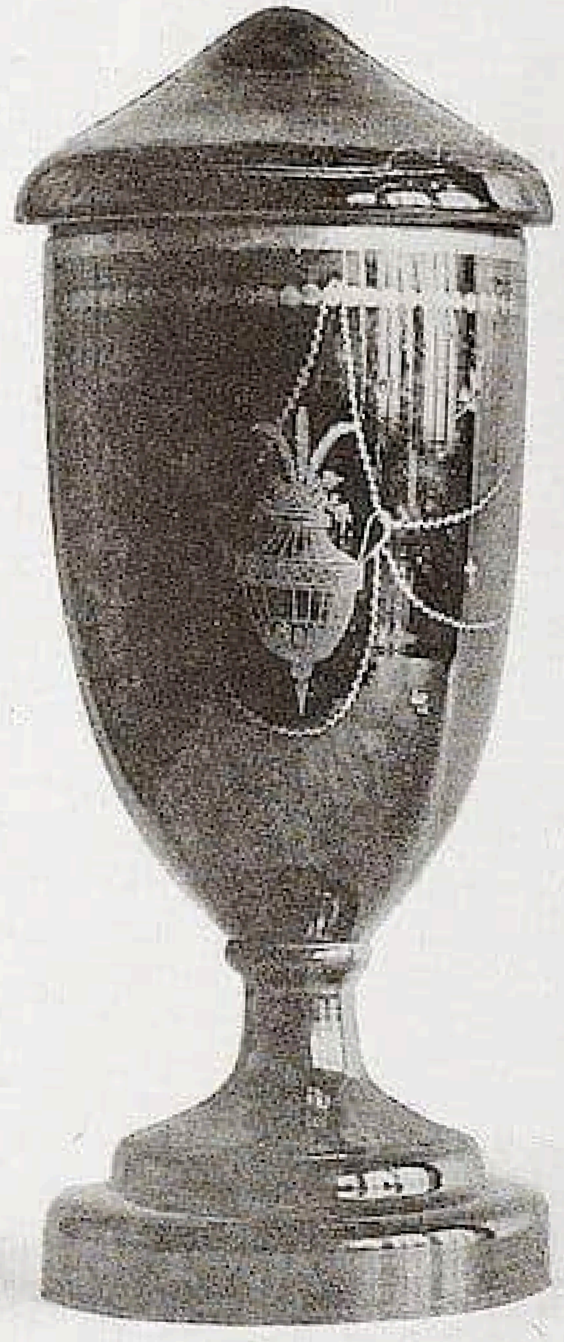


Abb. 4. Gräfl. Buquoyſche ſchwarze Hyalith-Urne mit Goldmalerei, vor 1820. (Deckelknauf fehlt.)

Städtiſches Muſeum in Prag.

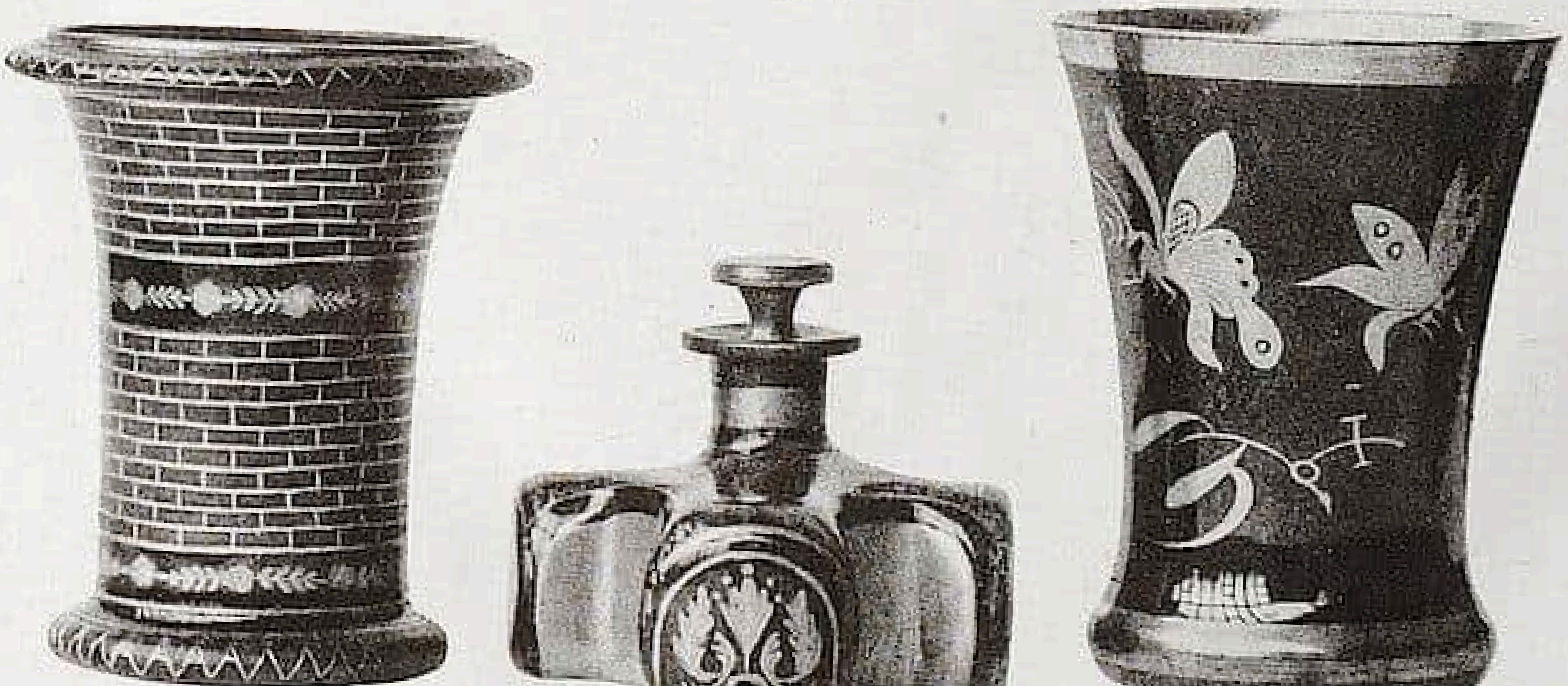


Abb. 5. Gräfl. Buquoyſche ſchwarze Hyalith-Objekte, zum Teil mit neuen Dekorverſuchen; um 1830—40.

Sammlung des Oberdirektors A. Ružička in Prag.

unterstützt worden sein mag, ist es Wedgwoods schwarze „Basaltware“ (das sogenannte „Egyptian black“), die dem schwarzen Hyalith helfend zur Seite stand. Das erkennt man nicht nur daraus, daß sich manche Hyalithgefäße, namentlich Tee- und Rahmkännchen, Zuckerdosen oder Schreibzeuge, gerne an Wedgwoodformen anlehnen, sondern viele schwarze und rote Hyalithobjekte auch — allerdings nicht im Relief, sondern in Goldfederzeichnung — Wurmlinien (Abb. 3 Mitte) als Grundmuster aufweisen, wie etwa eine rote Silberberger Schüssel von 1820 im Technologischen Gewerbemuseum in Wien[1], ein schwarzer Becher im Berliner Kunstgewerbemuseum, zwei schwarze Tassen im Schlosse Bürgstein und viele Objekte im Besitze der gräflichen Familie Buquoy in Prag und auf ihren Schlössern oder in den Prager Museen[2]. Ja nicht wenig schwarze Hyalithgläser sind, um sie den keramischen Basaltobjekten im Aussehen noch mehr anzunähern, außen wenigstens teilweise absichtlich mattiert worden; auf einem besonders interessanten, länglichen Teekännchen (im Besitze des Grafen Karl Buquoy)[3] finden wir sogar vorzüglichen Mattschnitt (zwei Szenen aus der Fuchsfabel nebst Flechtwerkfries); mit großem Aufgebot von Zeit und Kunstfertigkeit ist also hier eine Wirkung angestrebt, die in der Keramik ungleich billiger erreichbar ist.

Die große Masse der schwarzen Hyalithgefäße beschränkt sich im Schliffdekor aber nur auf Rand und matte Bodenfläche und greift zu einer technisch meist vorzüglichen Vergoldung; die Motive sind außer den genannten, mit der Kielfeder ausgeführten Wurmlinien auch gemalte und radierte Streublümchen, Blumen und Schmetterlinge und besonders gern Chinoiserien (Abb. 1, 2 u. 5 rechts), wie sie auf ostasiatischen Handelslackwaren häufig sind. Aber auch hier scheint die Befruchtung auf dem Umwege über die Keramik erfolgt zu sein, indem man sich an die Wiener SorgenthalPorzellantassen hielt, die die Goldchinoiserien auf rotem oder schwarzem Grunde nach Lackvorbildern bereits etwas früher eingeführt hatten. Aber auch gotisierende Goldmusterungen sind keine Seltenheit.

Im Jahre 1820 bekam Graf Buquoi für sein Hyalith ein ausschließliches Privileg auf acht Jahre; aber schon von 1817 datiert das erste schwarze Glas seiner Fabrikation (im Wiener Technologischen Gewerbemuseum). Seither finden wir seine Erzeugnisse[4] — Vasen (Abb. 4), Dejeuners, Schokoladebecher, Toiletteartikel, Schreibzeuge, Fläschchen für Tee oder Kölnischwasser, Zuckerdosen, Bouillonschalen, Becher, Spielmarken usw. — auf

---

[1] Datierte Hyalith- oder Lithyalinobjekte kommen sehr selten vor. Aber gerade die genannte Wiener Sammlung ist für die Datierung der keramischen und Glasobjekte der Biedermeierzeit von besonderer Wichtigkeit, weil die Stücke, die meist auf die Mustersammlung der ehemaligen polytechnischen Gesellschaft zurückgehen, noch die alten Erwerbungszettel mit den Jahren aufgeklebt haben, in denen sie — damals ganz neu entstanden — als Spitzenleistungen heimischer Kunstindustrie erworben worden sind. — Ein schwarzer Becher aus Hyalith nicht „Lithyalin“, wie der Katalog sagt) vom Jahre 1839 ist in der Auktion E. Herzfelder II in Wien (bei L. Schidlof; November 1921) unter Nr. 347 verzeichnet; ein Krügchen derselben Auktion (Nr. 379) trägt wenigstens einen Silberdeckel mit Prager Beschau von 1854.

[2] Eine ganze Kollektion davon, besonders aus dem Besitz des Prager Adels, war auf der Ausstellung von keramischen und Glasarbeiten böhmischen Ursprungs 1780—1840, November 1907 bis Januar 1908 im Prager kunstgewerbl. Museum, bes. in Vitrine XVII (Katalog von Dr. K. Chytil und Dr. Fr. Jiřík, S. 132 ff.) zu sehen, ebenso auf der Ausstellung von farbigen böhmischen Gläsern der Empire- und Biedermeierzeit, August bis Oktober 1915, ebenda; Katalog von Dr. F. X. Jiřík, S. 19—22. — Im Jahre 1916 bekam das Prager kunstgewerbl. Museum von H. Waldes eine ganze Serie von 27 Stück Hyalithgläsern geschenkt.

[3] Katalog der genannten Prager Ausstellung von 1907/08, Nr. 1006.

[4] Zahlreiche schwarze Hyalithgläser, fast ausnahmslos ganz sorgfältig ausgeführt, findet man z. B. in Prag in den Sammlungen des Präsidenten Leon Bondy oder des Oberdirektors A. Ružička, wie auch im Náprstekschen Gewerbemuseum; aber auch viele deutsche Schlösser, z. B. Tiefurt bei Weimar, beherbergen davon große Folgen; sie zählten in den zwanziger und dreißiger Jahren zu den beliebtesten Geschenkartikeln. So sendet z. B. Graf Chr. Clam-Gallas aus Prag dem Hofrat Winkler in Dresden als „Andenken der Freundschaft“ am 22. April 1824 ein Dejeuner „von feuerfesten böhmischen Glase Hyalit genannt, auf welches der Erfinder Graf Buquoi ein Patent erhalten hat. I. M. die Königin von Sachsen haben unlängst ein ganz gleiches Dejeuner erhalten“. (Prager „Bohemia“ vom 14. Dezember 1898, Nr. 344, Beilage.)

verschiedenen Ausstellungen. So führt seine Silberberger Fabrik 1829 bei der Ausstellung in Prag[1] folgende acht Gegenstände an: Eine schwarze, vergoldete, vierteilige „Zupftazze“ (Abb. 1; wie sie in vornehmen Häusern zum Charpiezupfen beliebt war) um 22 fl. Conv.-Münze, zwei kleinere um 6, bzw. 4 fl. 15 kr., eine „geschälte“ Blumenvase (mit Hohlfacettenschliff) um 12 fl. 24 kr., eine etruskische Vase mit Deckel um 8 fl., eine Kompottschale mit Fuß um 16 fl., eine Bonboniere, in Gold gefaßt, um 12 fl. und ein ebenfalls in Gold gefaßtes „Brazelet“ (Armband) um 32 fl. — Für diese Gegenstände bekam die Fabrik eine ehrenvolle Erwähnung, mit der sie offenbar nicht zufrieden war, da sie sich bei der Prager Ausstellung von 1831 nicht beteiligte; erst 1836 finden wir sie und die Georgenthaler Fabrik als Ausstellerin in Prag wieder und zwar auch mit dem besonders gelobten Hyalithglas; diesmal bekommt sie die silberne Medaille, die ihr auch bei der 1. österr. Gewerbsprodukte-Ausstellung in Wien[2] 1835 treu bleibt; noch 1854 stellt die Gräfl. Buquoysche Fabrik von Schwarzthal in München[3] neben anderen Gläsern auch Hyalith aus; aber die Modezeit dafür war bereits vorüber. Die wachsende Konkurrenz und Preisunterbietung hatte zu schlechterer Ausführung geführt; dazu kam noch der Umstand, daß man auch zu nicht einwandfreien Verzierungsarten griff, wie etwa Lackbemalung, noch dazu mit Umdruck, wie wir dies z. B. auf einem Becher des Prager Náprstek-Museums sehen können[4].

Die gleichzeitigen oder späteren Hyalithkonkurrenten[5] können sich in der Regel mit Buquoy nicht messen, obwohl einzelne derselben besonders für die Ausstellungen große Anstrengungen machen. Schon 1823 erzeugt Joh. Zich in Schwarzau (Niederösterreich) schwarzes Hyalith, wie z. B. die ebenfalls mit Goldchinoiserien verzierte Zündmaschine (Davysche Platindochtlampe), jetzt im Technologischen Gewerbemuseum in Wien, und für die Prager Ausstellung von 1829 macht der Glasmeister Franz Riedel in Antoniwald (Isergebirge), der sonst hauptsächlich mit Lüsterprismen, Farben-„Stängeln“ und Drucksteinchen für die Gablonzer Kurzwarenindustrie beschäftigt ist, eine imposante mattgeschliffene Pyramide aus schwarzem, basaltartigem Glas als Denkmal der Schlacht bei Leipzig (Verkaufspreis 20 fl. C.-M.). Viele schwarze Hyalithgläser aller Art, besonders mit Goldchinoiserien und Wurmlinien finden sich auch in dem bekannten Musterbuch von J. F. Römisch in Steinschönau von 1832[6]; Joseph Zahn & Co. in Kreibitz zeigt 1835 in Wien u. a. auch aus Hyalith „Bodelins, einer nach türkischer Art“, und Graf Harrach ebenfalls 1835 in Wien u. a. schwarzes und rotes Hyalith[7]; rotes und schwarzes Hyalith führte z. B. auch Karl Stölzle in Joachimsthal und Schwarzau auf der Ausstellung in Mainz 1842 vor; schwarzes Glas z. B. auch Theodor Adolph Roscher in Friedrichshütte bei Dresden auf der Dresdner Gewerbeausstellung 1845 (Nr. 640). — Aber der

---

[1] „Bericht der Beurtheilungs-Commission“ der Ausstellung 1829 (Prag 1831), Anhang „Auszug aus dem Protokolle . . . böhmischer Gewerbsprodukte“ S. 77. — Eine interessante, bronzemontierte Tischglocke aus schwarzem Hyalith (nicht „Lithyalin“) mit Goldchinoiserien z. B. auch im Auktionskatalog E. Herzfelder, Wien (1921) unter Nr. 447 aufgezählt.

[2] Bericht über diese Ausstellung, Wien 1835, S. 246.

[3] Münchner allgem. Industrieausstellung 1854; Katalog Nr. 4459.

[4] Prager Museumsausstellung von 1907/8, Nr. 926; die Medaillons mit Amor im Gefängnisse und dem Triumphwagen der Venus sind zum guten Teile bereits abgesprungen.

[5] Ein facettierter mattierter, innen ganz vergoldeter, geschweifter, schwarzer Hyalithbecher der früheren (1910) Sammlung guter Biedermeiergläser bei Sam. Knopf in Wien II trägt auf der geschliffenen Bodenfläche die Goldsignatur: Hayda, Baniavesich, 1851.

[6] Ein vollständiges Exemplar dieses, bei Zwettler & Nikl in Prag in Querfolio lithographierten, wichtigsten Biedermeier-Musterbuches befindet sich seit 1916 im Österreichischen Museum in Wien; andere mehr oder minder vollständige Bücher im Kunstgewerbl. Museum in Prag, im Museum von Haida, in den Fachschulen von Steinschönau und Haida, bei C. Goldberg, Reinhold Palme Söhne, Gebrüder Rachmann in Haida u. a.

[7] Die alten Rezepte aus Neuwelt von V. Pohl von 1845 haben sich uns im Besitz von Wilhelm Riedel in Polaun (jetzt in Reichenberg) erhalten, darunter auch die Sätze für „Rothwelsches“ Glas (mit Kupferasche und Hammerschlag) und für „Schwarz-Hyalit“ (mit gebranntem Braunstein); vgl. Mitteilungen des Nordböhm. Gewerbemuseums (Reichenberg) XXI (1903), S. 69.

einzige Steinglasfabrikant, der Buquoy nicht nur erreichte, sondern wegen seiner Vielseitigkeit schon von seinen Zeitgenossen als überlegen angesehen wurde, ist Friedrich Egermann, die interessanteste Persönlichkeit in der nordböhmischen Glasindustrie der Biedermeierzeit.

Über sein Leben sind wir zum Teil durch ihn selbst genau unterrichtet, wenn auch seine, meist aus den letzten Lebensjahren stammenden Aufzeichnungen mehrfach richtiggestellt werden müssen[1]. Egermann, das Schulbeispiel für einen Self-made-man, der ohne Abenteurergelüste, namentlich in seiner Kindheit und Jugend von rauher Schicksalshand grimmig hin- und hergeworfen, dennoch über seine nordböhmische Heimat nur wenig hinauszusehen Gelegenheit hatte, wurde am 5. März 1777 in Schluckenau geboren; schon als sechs Wochen altes Kind kommt er zu Verwandten; die Eltern bekümmern sich sonderbarer Weise nicht um ihn, obwohl sein Vater als gräflicher Oberamtmann, später in Neudorf und Schönfeld, dazu gewiß in der Lage gewesen wäre. Nach entbehrungsreicher Kindheit, die ihm auch im Hause seines Oheims, des Pfarrers J. Kittel in Blottendorf, wenig Sonnenschein bringt, und nach verschiedenen vergeblichen Versuchen, ihn in irgendeinem Handwerk unterzubringen, kommt er zum Bruder seiner Mutter, Kittel, in die Glashütte nach Kreibitz, wo er das Glasblasen und Glasmalen lernt und von der Zunft nach zwei Jahren freigesprochen wird. Aber erst auf seiner Wanderschaft, die ihn in die Porzellanfabriken von Gera und besonders auf einige Wochen nach Meißen führt, lernt er die feinere Malerei (1790), obwohl er da nicht als Maler, sondern als Topfbinder und Messerschleifer in Gesellschaft eines herabgekommenen Invaliden auftritt; mit scharfer Beobachtungsgabe guckt er allen die nützlichen Griffe und Kniffe ab. Das kommt ihm bei seiner Rückkehr nach Falkenau und Steinschönau recht zu statten; er holt nun auch in Haida seine bis dahin vernachlässigte Schulbildung möglichst nach und übt sich auch fleißig im Zeichnen[2] und Malen. Namentlich die um das Jahr 1800 beliebten, vielfach elliptischen Beinglasfüllungen in den Spiegelrahmenbekrönungen mögen seine Domäne gewesen sein. Drei mit diesen verwandte Rechteckbilder auf mattiertem Beinglas — in der Sammlung F. F. Palme in Steinschönau — zeigen innerhalb eines weißen Reliefperlenmedaillons 1. Venus und Amor, 2. Venus und Adonis und 3. „Krieg“ und tragen die volle Signatur „Friedr. Egermann“; diese — wie Egermann dergleichen selbst nannte — „tuschierten“ Arbeiten wirken in dem vorherrschenden schwarzen Ton wie ängstliche Bleistiftzeichnungen, die offenbar mit mehr Fleiß als Kunst Kupferstichvorlagen nachgestrichelt sind. Zu Anfang des 19. Jahrhunderts hat Egermann bereits einen guten Namen und zahlreiche Aufträge der Haidaer Glashandlungen, so daß er sich 1806 mit der Tochter des Lusterbauers B. Schürer in Blottendorf verehelichen kann. Die Ausübung der Glasmalerei allein befriedigt ihn aber nicht; er fühlte offenbar, daß hier nicht seine Stärke lag; als erfindungsreicher

---

[1] Brief vom 19. März 1860 in E. Schebek: Böhmens Glasindustrie und Glashandel (Prag 1878), S. 116ff. — Ign. Georg Doleschal (Enkel Egermanns): „Friedrich Egermann“ in den „Mitteilungen des Nordböhm. Exkursions-Klubs (B.-Leipa) XXXIV, Heft 1, wo schon früher, XXXI, S. 81, ebenso wie in Dr. F. Hantschels Heimatkunde des polit. Bezirkes Böhm.-Leipa, allerdings ebenso unkritische Aufzeichnungen vorzufinden sind; eine Quelle dieser Darstellungen bildet eine kleine Handschrift (32 S.) mit Altersaufzeichnungen und Anekdoten Egermanns, heute im Besitze von Herbert Tschinkel in Oberkreibitz. — Die sich selbst auf das Geburtsjahr erstreckenden Irrtümer in allen Literaturangaben, die auch in den mir freundlich zur Verfügung gestellten handschriftlichen Notizen der Enkelin Anna Egermann (Juni 1905) in Haida und des Obmanns des Fachverbandes der Arbeiter von der Glas- und Keramikwarenbranche in Nordböhmen F. Braeuer (Steinschönau, 19. März 1900) nicht verbessert wurden, sind erst in der Geschichte der Stadt Haida von Schulrat Josef Sieber (Haida 1913) beseitigt worden; hier (S. 129 ff.) finden wir die beste Biographie Egermanns nebst seinem Bilde. Ein anderes Bild, das ich im alten Egermannhaus in Haida, Marktplatz Nr. 101, noch 1905 sah, und das den alten Hauptrepräsentanten des Biedermeierglases mit seinem üblichen schwarzen Hauskäppchen bei Tische sitzend, die goldene Medaille in der rechten Hand haltend, in Gouache darstellt, ist seither verschollen.

[2] Zwei Ovalzeichnungen, „Astronomie“ und „Weltwissenschaft“, offenbar nach alten Kupferstichen, mit der Signatur „Fr. Egermann“ besaß z. B. der frühere Vizebürgermeister R. Nerradt in Reichenberg i. B.

Kopf versucht er daher lieber die Einführung neuer Dekorarten, wozu er sich — unter Mithilfe des Haidaer Apothekers und späteren Bürgermeisters W. Hieke — auch chemische Kenntnisse aneignen muß; seine langjährigen, autodidaktischen Versuche sind aber auch von verschiedenen Erfolgen gekrönt. Vom „agatierten Glas" (1809) über das sogenannte „Perlmutter- und Bisquit-Email" (1824), das ihn auch vorübergehend in den Dienst des Bürgsteiner Spiegelfabrikbesitzers Grafen Philipp Kinsky einzutreten veranlaßt, bis zu seiner materiell ergiebigsten Erfindung des rubinierten Glases (1832) überbietet er sich in immer neuen Dekorversuchen, die ihm ebenso wie seine geistige Regsamkeit und Fabulierungsliebe seit 1820 die besondere Zuneigung des Kronprinzen und späteren Kaisers Ferdinand[1] erwerben, ebenso wie die allgemeine Wertschätzung im ganzen Glasbezirk, die ihm bis in sein Patriarchenalter und bis zu dem, am Neujahrstage 1864, erfolgten Ableben treu bleibt.

Künstlerisch weitaus an erster Stelle unter Egermanns Erfindungen, wenn auch keineswegs die Hauptquelle für seine immerhin begrenzte Wohlhabenheit steht aber sein „Edelsteinglas", dem er, damals in Blottendorf bei Haida ansäßig, — offenbar in Anlehnung an das Buquoysche Hyalith — von Wiener Hochschulkreisen beraten, den Namen „Lithyalin" gibt, merkwürdigerweise — wohl durch ähnliche damalige Bestrebungen in der Steingutindustrie angeregt, aber hier etwas deplaziert — in der Steigerung „Sanitäts-Lithyalin", für das er 1828 ein Patent bekommt. Die Vorversuche liegen natürlich einige Jahre[2] zurück, aber erst 1829 tritt Egermann, der z. B. 1821 in Amsterdam nur mit gemalten Glasobjekten, vorwiegend auf Alabaster- und Agatglas, vertreten war[3], mit seinem Lithyalin gleich im großen Maßstabe und mit vollem Erfolg vor die Öffentlichkeit. Aus diesem Jahre ist — durch eine alte Papierbezettelung — das erste Stück dieser Art, ein violettes Flakon im Wiener Technologischen Gewerbemuseum[4], datiert, und vom gleichen Jahre auch das uns noch erhaltene Musterbuch, ein stark abgenütztes Lederportefeuille[5] mit 12 Pappeblättern mit 265 Proben von seinem „Edelsteinglas aus vegetabilischen Stoffen". Dies ist ebenso, wie die von Egermann

---

[1] Kaiser Ferdinand von Österreich (1835—48; † 1875) kam auch nach seiner Abdankung wiederholt nach Haida, namentlich von seiner benachbarten Residenz Reichstadt, und zwar besonders gern zu dem offenbar immer unterhaltsam plaudernden Egermann, der durch diese Beziehung unter seinen Mitbürgern noch mehr an Ansehen gewann. Ein (kunstloses) Bild, das in neuerer Zeit auch als Bildpostkarte vervielfältigt wurde, zeigt einen solchen Besuch aus dem Jahre 1855, bei welchem der um einen Kopf größere Egermann den Kaiser Arm in Arm über den Marktplatz in Haida führt, während die vierspännige Hofequipage und die Wagen des Gefolges im Schritt nachfahren. Für Egermanns Loyalität zeugen auch zwei, im Prager Kunstgew. Museum verwahrte, mit kalt gemalten Chronistichen, offenbar für Illuminationszwecke, selbstgefertigte Beinglastafeln mit Inschriften, die den Besuch des Erzherzogs Franz Karl im „Glasproducten-Cabinet" sowie ein Kinsky-Jubiläum (1820) zum Gegenstande haben und vom „dankbaren Unterthan Friedrich Egermann, Mahler und Glasnegotist" gewidmet waren.

[2] Die auf einigen, aus dem Haidaer Egermannhause stammenden Lithyalinstücken aufgeklebten Papierzettel mit Jahreszahlen „1820—25" sind aus einer späteren Zeit; vielleicht erst von 1864, einige, die mit Goldornamenten, wohl erst nach 1888, als die Firma aufgelöst wurde. — Ein marmoriertes, innen dunkelrotes Trinkglas des Wiener Technologischen Gewerbemuseums (Prager Museumsausstellung von 1908, Nr. 983) von Tietzmann in Rochlitz trägt die Jahreszahl 1817; wenn diese Papierbezeichnung richtig ist, dann haben wir hier einen Egermann-Vorläufer vor uns.

[3] Schebek, a. a. O., S. 255.

[4] Katalog der Ausstellung 1907/8 im Prager Kunstgew. Museum, Nr. 980.

[5] Dieses Musterbuch — 22 cm hoch, 10 cm breit und fast 10 cm dick — wurde vor 1907 vom Antiquitätenhändler Liske in Zittau i. S. neben anderen Egermann-Objekten im Egermannhause von Haida gekauft, gelangte mit dessen Sammlung am 10. März 1921 bei F. Schlechte in Dresden zur Versteigerung und wurde durch M. Salomon in Dresden erworben; es enthält außer zwei Visitphotographien F. Egermanns aus späterer Zeit auf einem eingeklebten Zettel die Bemerkung: „Bei Entrichtung der Tax hatt mir die Wiener Vakultet (!) den Nahmen nach dem Bestandtheilen beigelegt Sanites Lithialin weil diese Benennung rechlichs gefunden worden ist. Ao. 1829". Das Buch enthält keine Numerierung, kann aber auch sonst nicht, wie eine weitere Bemerkung besagt, als „Musterauswahl" gedient haben, „um die Bestellungen aufzunehmen", da es sich bei feineren Nüancierungen um Zufallskunst handelt, so daß Bestellerwünsche nur ganz ungefähr hätten ausgeführt werden

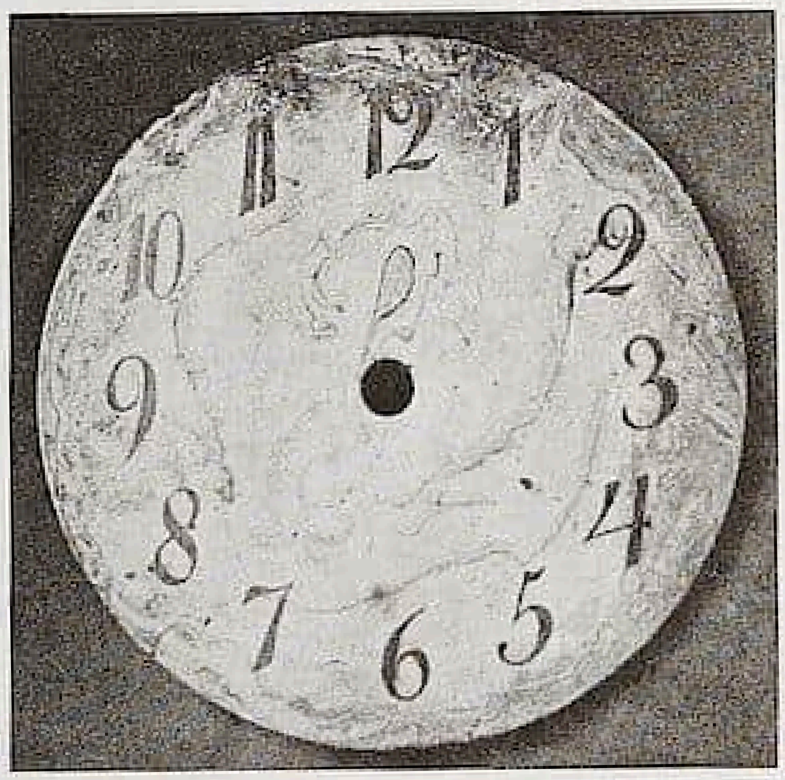


Abb. 6. Lithyalin-Uhrblatt mit Goldziffern von F. Egermann; 1829.
Gläsersammlung Pazaurek.

Abb. 7. Silbergelb geätztes Lithyalinglas von F. Egermann, um 1830.
Städtisches Museum in Prag.

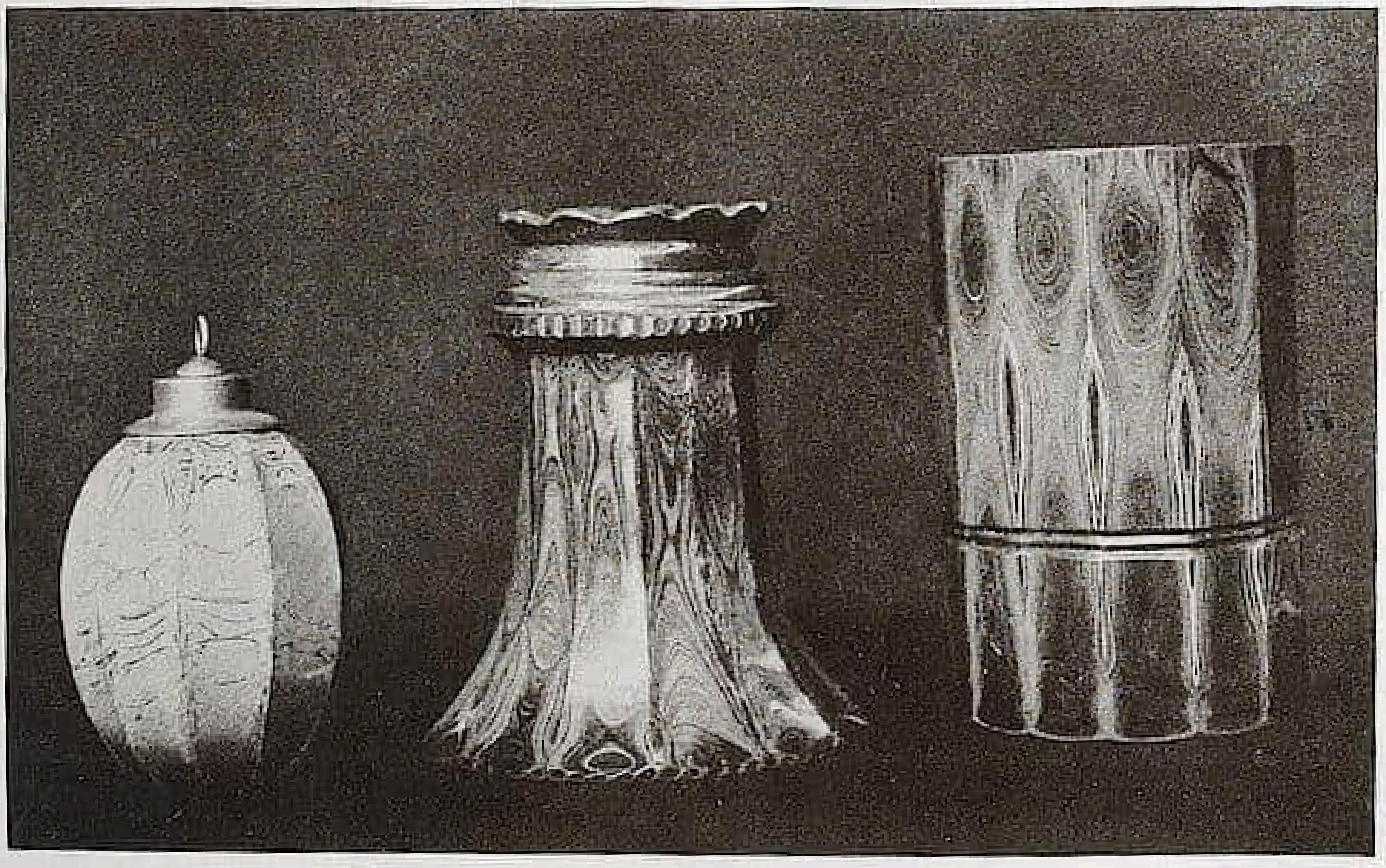


Abb. 8. Lithyalin von F. Egermann-Haida („Eiflakon“, rot-blau; „Federpostament“. gelb-grün; Mundbecher, blau-lila), vor 1830.
Gläsersammlung Pazaurek.

Abb. 9. Hellgrünlich-bläuliche Lithyalinflaschen von F. Egermann-Haida.
(Rechts noch ungeschliffenes Halbfabrikat.)
Gläsersammlung Pazaurek.

Abb. 10. Transparente, rot-grüne Lithyalingläser
von F. Egermann, um 1830—40.
Gläsersammlung Pazaurek.

ausgestreuten Märchen, daß er hierzu gekochte Säfte aus ausländischen Hölzern oder Kohlen aus Hollunderholz u. dgl. verwende, eine beabsichtigte Irreführung, um die Erfindung geheimnisvoller erscheinen zu lassen; Pflanzenasche bildet gewiß keinen der wesentlichen Bestandteile für die Farbenmarmorierung; in der mit dem Grafen Kinsky abgeschlossenen Vertrags-Instruction vom 17. Dezember 1824[1] war viel richtiger von dem — schon in diese Zeit zurückreichenden — „mineralischen Farbenversuchen" die Rede.

Entscheidend für Egermann ist aber seine ebenfalls in das Jahr 1829 fallende Beteiligung an der wichtigen Prager „Ausstellung der Industrie-Erzeugnisse Böhmens", worüber uns der eingehende „Bericht der Beurtheilungs-Commission" (Prag 1831) mit dem noch wichtigeren Anhang „Auszug aus dem Protokolle" die ausführlichste Auskunft gibt. Neben verschiedenen anderen Glasobjekten aus Krystallglas, Alabasterglas, Topasglas (Silberätzung) u. dgl., wie neben gesponnenen Lampenarbeiten, die bereits einer „Erwähnung" für würdig befunden wurden, stellt er eine große Reihe von Edelstein-, bzw. Lithyalin-Glasgegenständen aus, für die ihm, „da diese Produkte ein neuer Gegenstand der Glasfabrikation sind, und dabei viele Hilfsarbeiter Beschäftigung finden . . ."[2] eine der 12 silbernen Medaillen zugesprochen wird (obgleich er sich nach der Ballotierung vorläufig mit der bronzenen Medaille begnügen mußte). Unter den vielen, mit Preisen in Conventionsmünze versehenen Lithyalinstücken (Nr. 1120 ff., 1748 ff. und 2117 ff.) seien folgende herausgehoben: 100 Eierflakons, geschliffen (zu 1 fl., Abb. 8 links), Nachtlampe mit Untersatz (9 fl. 50 kr.), Zuckerbüchsen und Zuckerdosen (3 fl. 27 kr. bis 4 fl. 50 kr.), kleine türkische Zuckerbüchsen (zu 2 fl. 34 kr.), Teeurne (4 fl. 39 kr.), Blumenurne (4 fl. 36 kr.), großes Blumenrohr (5 fl.), Pot-pouri-Vasen, auch mit Deckel (zu 4 fl. bis 7 fl. 10 kr.), türkische Tafelblumenkrüge (zu 3 fl. 40 kr.), türkische Bespritzer (zu 3 fl. 30 kr.), türkische Schmuckträger (6 fl. 40 kr.), Eau de Cologne-Flacons (zu 2 fl. 12 kr. bis 2 fl. 45 kr.), großes Feder- und Zigaropostament (1 fl. 2 kr.), Jagdflakon (2 fl. 18 kr.), Federbecher (2 fl. 6 kr.), Federpostament (zu 1 fl. 20 kr. bis 2 fl. 8 kr., Abb. 8 Mitte), sehr viele Trinkbecher, auch mit Füßen, mit Goldrand, Goldkante, mit Deckel, „mit Giraff antic") (zu 2—4 fl.), Rheinweinpokale (zu 2 fl. 45 kr. bis 3 fl. 6 kr.), türkische Tintenfässer (zu 1 fl.), türkische Kaffeeküpchen (zu 30 kr.), auch türkische Kaffeeköpfchen von Lithyalin mit Spiegeladern, türkische Pfeifenköpfe, geschliffen (zu nur 20 kr.), Uhrblatt mit vergoldeten Ziffern (2 fl., Abb. 6), Tinte- und Streusandgefäß (3 fl. 30 kr.), Mundlavoir mit Becher (21—25 fl.), viele Toiletteflakons (zu 1 fl. 5 kr. bis 1 fl. 35 kr.), Briefbeschwererflakon (1 fl.), Toiletteflakon-Pyramide mit 3 Abteilungen (5 fl. 35 kr.), Tabakdosen (zu 3 fl. 48 kr.), Dosen und Pfeifenköpfe mit silberplattierter Montierung (1 fl. 54 kr. bis 5 fl. 33 kr.), auch ein „Modestummel" (1 fl. 40 kr.), Lichtmanschetten, Schmucksteine, Colliersteine, Braceletensteine (zu 8 kr.), aber auch schon besonders teure Extra-Ausstellungsstücke, wie eine 16zöllige Edelsteinvase mit vergoldeter Mündung und einem Bukett von glasseidenen Blumen (32 fl.), eine $17^1/_2$zöllige Edelsteinglasvase (45 fl. 30 kr.) und ein Trinkbecher von Edelsteinglas mit einem Spielwerke (40 fl. 43 kr.).

Bei der Prager Ausstellung des Jahres 1831 bekommt nun Egermann, noch immer in Blottendorf, die silberne Medaille, deren diesmal 25 zur Verfügung standen, wirklich. Der amtliche Bericht, der „erfreuliche Fortschritte seit der letzten Ausstellung"

können. Es ist vielmehr eine Probesammlung, deren kleine, quadrische, pyramidenförmig zugeschliffene Farbenglasstückchen nur die geradezu überraschend reiche Variantenzahl veranschaulichen sollte. — Die Zusammenstellung ist übrigens nicht die ursprüngliche, da noch ein zweites ähnliches Musterbuch vorhanden gewesen ist, aus welchem die Lücken des ersten gefüllt wurden; die übrigen, ganz gleichartigen Lithyalinproben dieses zweiten, von Liske aufgelösten Buches befinden sich seit 1907 — in neuer Montierung — in der Gläsersammlung Pazaurek.

[1] J. Sieber, a. a. O., S. 193.

[2] Gleichzeitig hatte Graf Buquoy für sein „einziges" schwarzes Hyalit nur eine „vorzüglich ehrenvolle Erwähnung" erreicht, obwohl die Fabrik von Silberberg „seit mehreren Jahren" auch „buntes Hyalith" lieferte (Bericht der Beurtheilungs-Commission, S. 49).

vermerkt, zählt wieder — neben gesponnenen Schmuckkästchen und anderen Lampenarbeiten, neben „privilegierten Gegenständen" von „Pariser Blau" und älteren Krystall-, Agat- und Alabaster-Glasobjekten mit „Schmelzfarben und Inpriquirungen" (!) sowie neben einigen Hyalithbechern von lebhafter Farbe und reicher Vergoldung (die mit einigen gräflich Harrachschen Stücken an Stelle der diesmal fehlenden gräflich Buquoyschen Originalhyalithe zu treten hatten) — in erster Reihe „Edelsteinglas oder Lithyalin" auf, und zwar hauptsächlich Mundbecher (Abb. 7), deren Preise sich je nach dem Schliff, Goldrand oder „fein graphirter chinesischer Goldverzierung" (auch auf einem geschliffenen Rheinweinpokal) auf 1 fl. 8 kr. bis 4 fl. 30 kr. C.-M. belaufen; besonders teure Ausstellungsstücke fehlen diesmal. Neu hinzugetreten ist die Verzierung mit „Iris-Gold" und besonders die — von Egermann nicht offiziell verratene, nun aber vom Krystallglas auch auf das Lithyalin übertragene — Silberätze, die einzelne überraschende Farbenspiele erklärt. Der Bericht stellt ausdrücklich fest, daß die Farbe dieser Stücke „an der innern Seite von der Außern verschieden ist, wobei letztere nicht nur verschiedenartig marmoriert, sondern beim Durchschauen in einer ganz andern Farbe erscheint", wobei besonders auf den „kunstrothen Mundbecher mit durchsichtig grünen Medaillons und Iris-Gold" (Nr. 1342, um 3 fl. 4 kr. C.-M.) hingewiesen wird, auch der „braune Mundbecher mit franzblauen Medaillons, Füßeln und rothem Boden" (um 3 fl. 24 kr. C.-M.) mag ein interessantes Stück gewesen sein, ebenso der „kunstrothe Mundbecher mit feingraphirtem, bronzirtem Pferde".

Bei der Prager Ausstellung von 1836 fehlt zwar das Lithyalin nicht (da sich inzwischen Johann Seidel in Parchen auch damit befaßt), aber Egermann selbst ist ausgeblieben, nicht als ob er nichts Neues zu zeigen gehabt hätte, aber offenbar in der Überzeugung, daß die goldene Medaille ja doch für ihn nicht erreichbar gewesen wäre. Dagegen holt er sich 1835 bei der großen Wiener Ausstellung[1] wenigstens die Bronzemedaille. Neben allerlei älteren Gattungen erscheinen hier Potpourri-, Tee- und Blumenvasen, wie auch Becher mit Goldverzierung aus „Edelsteinglas", von dem die türkischen Spritzen, Blumen- und Teevasen, Zucker- und Teedosen und ein Becher von „Lithyalin" gesondert werden; nur letzteres wird als seine Erfindung, als „durchscheinend in verschiedenen Farben" bezeichnet, so daß unter „Edelsteinglas" nun vorwiegend das opake, undurchsichtige Marmorglas begriffen zu werden scheint. Dies hängt wohl mit den immer stärker hervortretenden Ätz- oder Beizversuchen zusammen, die Egermann mehr und mehr beschäftigen und auch zu dem, hier zuerst auftretenden, ebenfalls durchscheinenden „Chamäleon"-Glas — u. a. auch ein „Kompositions-Pokal mit Chamäleon-Medaillons" — führen. Inzwischen hatte er ja auch das „Kunstrubin", d. h. die Kupferrubinätze (Pinselauftrag), erfunden, die nun alles andere zurückdrängt; als er 1842 die allgemeine deutsche Industrieausstellung in Mainz beschickt[2], ist von Lithyalin keine Rede mehr; der neue Massenartikel erdrückt die feinen Einzelkunstobjekte.

Die verhältnismäßig kurze Blütezeit des Egermannschen Lithyalins von etwa 1828 bis 1840 hat uns trotzdem eine recht stattliche Zahl ganz reizvoller Erzeugnisse beschert, die ihrem Erfinder der besten Steingläser aller Zeiten viel Anerkennung der Zeitgenossen, auch bleibenden Nachruhm eintrugen, dagegen sicherlich bei den sehr erheblichen Kosten der hüttenchemischen Versuche, wie der liebevollsten Schleifarbeit nur negative materielle Erfolge; sie ließen sich eben nicht wohlfeil herstellen, und als dies in späterer Zeit, namentlich von den Nachahmern doch versucht wurde, geschah dies auf Kosten der Qualität, und der ganze Artikel kam auf den Hund.

So mannigfach die besten Egermann-Lithyalingläser, die man in den öffentlichen und privaten Sammlungen namentlich Böhmens, wie auf österreichischen Adelsschlössern, sonst in Museen, auch unter den verschiedensten, auch falschen Bezeichnungen, wie „Jaspis-

---

[1] Bericht über die 1. Österr. Gewerbsprodukten-Ausstellung, Wien 1835, S. 257.
[2] Bericht darüber von Hektor Rößler, S. 272.

glas, 17. Jahrh." oder namentlich „Tſchirnhauſenglas" in ſtattlicher Zahl finden kann, auch ſein mögen, von einer bewußten Imitation beſtimmter Mineralien kann ſo gut wie gar nicht die Rede ſein. Wenn auch das eine oder andere Stück z. B. an Achat, Serpentin, Lapislazuli oder an Farbenmarmor anklingt, eine direkte Nachahmung iſt nicht beabſichtigt, ja wegen der ganz andersartigen Farbenſchichtung kaum erreichbar geweſen. Rote Adern ſind mit blauen, grüne mit gelben, violette mit braunen u. dgl. durcheinander gezogen, nicht ganz ineinander zerſchmolzen, und die Kugelung oder der Facettenſchliff bringen immer neue Maſermuſterungen der Schnittflächen in den verſchiedenen Lagen hervor[1]. Dies hat Egermann ſehr wohl erkannt und deshalb gerade ſeine Lithyalingläſer beſonders mannigfach und ſorgfältig ſchleifen laſſen, welch liebevolle Behandlung ſich auch auf die, oft beſonders geänderte Bodenfläche erſtreckt. Die Geſamtſtimmung — vom diskreten Lauchgrün bis zum tiefen Schwarzbraun — iſt in der Regel ſehr fein und unterſcheidet ſich dadurch von den ſpäteren, derben Nachahmungen, bei denen blaugraue, mit lila oder roſa untermiſchte Töne vorherrſchen, die grob und unregelmäßig durcheinander gehen. Das ſchwarze Buquoyſche Hyalithglas hat Egermann weniger gepflegt, wohl aber das ſiegellackrote, das ſich von dem etwas älteren ſüdböhmiſchen gar nicht unterſcheiden läßt. Aber vom ſüdböhmiſchen Konkurrenten ließ er ſich häufig in der radierten Golddekoration beeinfluſſen, da wir dieſelben Chinoiſerien wie dieſelben Inſekten (Abb. 10) auch auf ſeinem Lithyalin wiederfinden. Von der Vergoldung, die ſich mitunter auch auf die ganze Innenfläche bezieht, wird nämlich ein ausgiebiger Gebrauch gemacht, beſonders wo es die Geſamtwirkung nahelegt. Groß iſt der Motivenvorrat nicht gerade; Klaſſiziſtiſches fehlt, Gotiſierendes iſt ſelten; häufig treffen wir die Aufſchriften „Andenken" oder „Erinnerung" (Abb. 10), deren große Frakturbuchſtaben auf die einzelnen Facetten herum verteilt werden; Datierungen oder Signaturen fehlen. Der Hauptſchmuck aber liegt nicht in der Malerei, ſondern im Schliff, der — was bei der Gegenüberſtellung von geſchliffenen mit ungeſchliffenen Exemplaren (Abb. 9) zum Teile erkenntlich wird — die verſchiedene Schichtung der Farbenlagen und des Hell-Dunkelſpieles vorzüglich zum Ausdrucke bringt (Abb. 8). Nur ſelten findet man bei Lithyalingläſern den hierfür weniger geeigneten Schnitt verwendet, wie z. B. in ornamentaler Weiſe bei zwei Gläſern des Muſeums der Hauptſtadt Prag in Prag (Abb. 11 u. 12) oder figural bei einem rotmarmorierten, aber grün durchſcheinenden Becher auf Schloß Bürgſtein, deſſen Frauenbruſtbild nach dem rückwärts angebrachten Alliancewappen der gräflichen Familien Kinſky und Thun die Gräfin Eliſabeth Kinſky (1791—1876) in jungen Jahren darſtellt. Ein ebendaſelbſt befindliches ähnliches Stück, das eine vor einem Stickrahmen ſitzende Dame, nach den bekrönten Initialen A. K. die Gräfin Antonie Kinſky, ſpätere Fürſtin von Lobkowitz darſtellt, iſt ſogar nicht einmal geſchnitten, ſondern tief geätzt, was als Kurioſum verzeichnet zu werden verdient.

Wenn die Lithyalinſpezialität beſſere Geſchäfte ermöglicht hätte und wegen der großen Koſten nicht bald hätte aufgegeben werden müſſen, wären noch gar manche reizvollen Abarten weiter ausgeſtaltet worden, ſo z. B. der Lithyalin-Überfang auf Kryſtall, dem wir ab und zu begegnen, z. B. auf einem reich geſchliffenen Fußwulſtbecher des Schleſiſchen Muſeums in Breslau (Abb. 13) oder auf einem ebenfalls farbloſen Zylinderbecher der Gläſerſammlung Pazaurek; dieſes Glas trägt von dem urſprünglichen, dann mühſam wieder weggeſchliffenen Überfang nur die regelmäßigen Lithyalin-Spitzſteinrauten in abwechſelnden, zarten Farbenäderungen (Abb. 14). Lithyalinüberfang auf

[1] Recht inſtruktiv tritt dies bei Objekten zutage, die nur teilweiſe geſchliffen ſind, wie bei einem rotbraunen Henkelkrüglein des Schleſiſchen Landesmuſeums in Troppau (Nr. 2255. Gl. 277), deſſen Facetten natürlich beim Henkel aufhören; die hier an ihre Stelle tretenden Kugelungen zeigen die mehrfache Schichtenbildung, während die Zeichnung bei den Schlifffacetten holzmaſerartig wirkt; ein Effekt, der ſich bei andern noch ſteigert, wenn ſolche Flächen durch die Silberätze einen von der übrigen roten Farbe abweichenden gelbbraunen Ton erhalten.

Kobaltglas kommt ebenfalls vor, wie auf einem besonders komplizierten geschweiften (auch silbergeätzten) Becher bei Oberdirektor A. Ružička in Prag. — Aber auch eine Dekorationsart, die erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts künstlerisch und industriell in großem Maßstabe ausgebeutet wurde, finden wir bereits bei Egermann, nämlich die Lüster-Irisierung, wie bei einem Becher der Sammlung Liske in Zittau oder bei einem Fußbecher des Berliner Hohenzollernmuseums (Nr. 15, 123, 8); dieses im durchfallenden Lichte gelbbraun, sonst ganz dunkelgrün aussehende Schliffglas mit vier großen Konvexlinsen über acht breiten Facetten, zeigt den lebhaftesten Irisglanz; vielleicht war es nur ein Zufallsprodukt[1], über das sich Egermann wohl selbst keine Rechenschaft abzulegen vermochte, da er sich sonst doch eine Wiederholung und Ausnützung dieses damals gewiß neuen Effektes nicht hätte entgehen lassen. — Daß daneben auch Elemente weniger erfreulicher Art mit unterlaufen, wird uns in dieser Zeit nicht wundern. Dazu zählen die wiederholt vorkommenden herausgeschliffenen Rechtecke oder Rauten von anderer Farbengebung, denen noch durch Goldmalerei der Anschein gegeben wird, als handele es sich um aufgesetzte, gefaßte Edelsteine[2]. Nicht minder tadelnswert ist die — zum Glück für Hyalith und Lithyalin nur selten herangezogene — Lack-, bzw. Ölmalerei, ein Vergehen gegen die Materialbehandlung in der Glasdekoration, das mit der Zeit von selbst dadurch ausgeglichen zu werden pflegt, das eine solche Malerei einfach springt und abblättert.

Hat schon Friedrich Egermann in den beiden letzten Jahrzehnten seines Lebens die kostspielige Lithyalinerzeugung immer mehr fallen lassen, so hörte sie unter seinem Sohn und Geschäftsnachfolger Anton Ambros Egermann, dem der Unternehmungsgeist seines Vaters nicht beschieden war, ganz auf. Als Anton Ambros, 79 Jahre alt, 1888 in Haida starb, wurde das Geschäft aufgelöst. Die späteren Nachkommen, denen keine Reichtümer zugefallen waren, verkauften im Laufe der Jahre ein altes Erinnerungsstück nach dem anderen, so daß ihnen heute vielleicht nur noch die — Schreibfedern übrig geblieben sein mögen, die Erzherzog Franz Karl und Kaiser Ferdinand bei den Gedenkbuchunterschriften benutzt hatten und die der alte Egermann pietätvoll im Etui der Nachwelt rettete.

Mögen die Ursachen des Niedergangs schon in früher Zeit gelegen haben, die das Steinglas auch für Kaffeetassen oder gar Rheinweinpokale verwenden zu dürfen glaubte, so ist die Hauptschuld doch wie immer in einer zum Teile unlauteren Konkurrenz zu sehen, die jeden beliebten Artikel sofort in Massen wiederholt und dabei gewöhnlich vergröbert. Auch das Lithyalin wurde bald an verschiedenen Orten nachgemacht, zunächst in Joachimsthal, wo Johann Zich, derselbe, der schon 1823 Hyalith in Schwarzau kopiert hatte, 1832 schwere, geschliffene, graue, ins Rötliche oder Grünliche spielende Becher erzeugt, die im Wiener Technologischen Gewerbemuseum verwahrt werden[3]; und sein Nachfolger, Karl Stölzle, ebenfalls in Joachimsthal und Schwarzau, führt 1842 in Mainz nicht nur rotes und schwarzes Hyalithglas vor, sondern auch Steinglas und Marmorglas von violetter, grauer, blauer und grüner Farbe, mit verschiedenen Metalloxyden hergestellt, wobei er sich sogar eine Priorität in der Erfindung gegenüber Egermann fälschlich zuschreiben läßt[4]. Inzwischen hatte sich Graf Buquoy revanchiert und seinen Hyalithgläsern auch eine gelbbraune oder graugrüne Farbe, mit und ohne Vergoldung, gegeben, und auch hier heißt es bei der Wiener Ausstellung

[1] Auch bei den Rubinierungsversuchen mögen manche im Brande verunglückten, „lebrig" gewordenen Gläser — ein großer Pokal der Petersburger Eremitage gehört z. B. hierher — durch nachträgliche, teilweise Silbergelb-Ätzung in durchscheinende „Lithyalinobjekte" umfrisiert worden sein.

[2] Ein Gedanke, der leider sogar von Gottfried Semper für die Porzellandekoration hinübergenommen wurde. Vgl. Pazaurek: Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe (Stuttgart 1912), Tafel VIII.

[3] Auch auf der Prager Museumsausstellung von 1908, Nr. 973 und 997.

[4] Hektor Rößler: Bericht über die allgem. deutsche Ausstellung in Mainz 1842, S. 273.

Abb. 11. Geschnittenes Lithyalinglas von F. Egermann.
Städtisches Museum in Prag.

Abb. 12. Geschnittener Lithyalinkelch von F. Egermann.
Städtisches Museum in Prag.

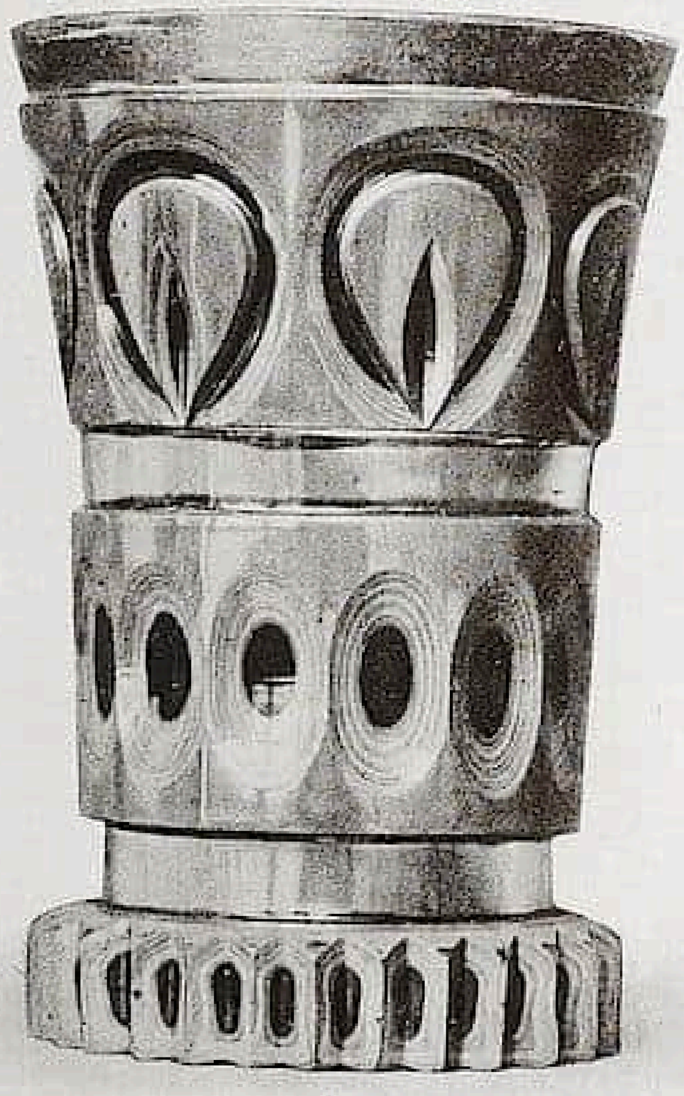


Abb. 13. Lithyalin-Überfangglas von F. Egermann.
Schles. Museum für Kunstgewerbe u. Altertümer in Breslau.

Abb. 14. Krystallglas mit Lithyalin-Spitzsteinen von F. Egermann.
Gläsersammlung Pazaurek.

Sir Joſhua Reynolds. Bildnis der Lady Carolyn Spencer.

Beſ.: Bachſtitz-Galerie, Den Haag.

1835[1], daß diese Steingläser „zuerst" in Südböhmen entstanden wären. — Um dieselbe Zeit versucht sich auch Schlesien in Lithyalin[2]. Und 1836 benutzt der Glasfabrikant Joh. Seidel in Parchen den Umstand, daß Egermann in diesem Jahre in Prag nicht ausstellt, um für seine geschliffenen, gemalten und vergoldeten Lithyalinobjekte die Bronzemedaille nach Hause zu tragen. — Die neueren Versuche, braunrotes, opakes Glas herauszubringen, die in die Zeit vor Egermann und Buquoy zurückgreifen und an antike Muster anknüpfen, fallen bereits in eine spätere Zeit, sowohl das „Haematin" von Ehrenfeld-Köln, als auch das „Purpurin" vom Carlswerk-Bunzlau in Schlesien, beide unter Einfluß Max Pettenkofers (nach 1854); die Zechliner[3] Hütte stellt noch in München 1854 allerlei Marmorgläser aus. „Steinrote" Gläser von Siegellackfarbe hat schon früher Josef Riedel in Polaun erzeugt, wie noch vor einigen Jahren Proben in seinem Harrachsdorfer Hause Nr. 25 erkennen ließen; aber auch graue Lithyalinnachahmungen sind da entstanden; ja später (1873) wurde als ein Ausstellungsrenommierstück sogar ein ganzer Schachbrettisch aus geschliffenen Achatglasstücken auf Eisengerüst fabriziert, den das Nordböhmische Gewerbemuseum in Reichenberg besitzt. Der Zug der Zeit forderte nämlich eine sklavischere Nachahmung des betreffenden Minerals, was man unter Egermann in besserem Stilgefühl vermieden hatte. Vor der Mitte des 19. Jahrhunderts war schon das Malachitglas in Mode gekommen, hauptsächlich von Frankreich aus; eine geschliffene Vase aus der Fabrik St. Louis-Münzthal steht im Straßburger Kunstgewerbemuseum[4]. Schon vorher (1839) waren daselbst von der Compagnie des Cristalleries de Saint Louis (Moselle) auch Jaspis-, Achat- und Marmorgläser gemacht worden[5], ebenso um 1840 Porphyr-Imitationen, z. B. von Casadant in Sèvres[6], die sich aber mit den Egermann-Gläsern ebensowenig messen können, wie die englischen marmorierten Objekte, namentlich wenn diese — wie z. B. die Erzeugnisse von Alfred Lippett-London — nicht einmal geschliffen, sondern nur gepreßt sind, ein Surrogat, das die ganze Gruppe sehr diskredierte. — Daß es übrigens auch noch nach Egermanns Zeit gelang, sehr geschmackvolle Stücke von Steinglas zu machen, dafür mögen nur zwei Objekte aus dem fürstlich Lobkowitzschen Schlosse von Raudnitz a. d. Elbe genannt sein, nämlich ein längliches, facettiert geschliffenes Necessaireetui aus opak-dunkelblauem, aber nicht geädertem Glase, und eine flache, ovale Muscheldose aus rosa Steinglas mit parallelen Aventurinadern.

Als in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die schweren Farbenschliffgläser einerseits von Venedig, andererseits von der „altdeutschen" Emailmalerei, schließlich vom geschnittenen Kristallglas überhaupt zurückgedrängt wurde, verschwand auch das Steinglas für einige Jahrzehnte; aber wenn man es auch nachträglich tunlichst herabsetzte und als eine Entgleisung in Bausch und Bogen abtun wollte, — heute urteilen wir wieder gerechter: die guten Hyalith- und Lithyalingläser, die doch zu den eigenartigsten Äußerungen der Biedermeierzeit zählen, möchten wir in der Geschichte unserer Glasveredlung sicherlich nicht missen.

---

[1] Ausstellungsbericht S. 246.

[2] Ein reichgeschliffener Pokal, der außer Gelb- und Rot-Ätze auch Lithyalinstreifen aufwies und die Bezeichnung „Warmbrunn 1835" trug, stand 1921 in der Antiquitätenhandlung Sandor in München.

[3] „Jochliner Hütte bei Rheinsberg" im Bericht über diese Ausstellung im „Schwäbischen Merkur" (Stuttgart), Nr. 202, vom 27. August 1854 ist natürlich nur ein Druckfehler.

[4] Abbildung im Museums-Jahresbericht für 1910.

[5] F. B. W. Hermann: Die Industrieausstellung zu Paris 1839 (Nürnberg 1840), S. 299. — Vgl. auch: Rapport du Jury Centrale, Exposition 1844. Paris 1844. 3. Band, S. 483 ff.

[6] Ein Tischchen (table du gueridon) aus mattiertem Flaschenglas, dem man Porphyr-Aussehen gegeben, wird bei der Pariser Ausstellung von 1844 mit einer Bronzemedaille ausgezeichnet und zum Ankauf für eine öffentliche Sammlung empfohlen. Rapport du Jury Centrale, Exposition 1844. Band III, S. 501.

Ein Glasfenster Guglielmo de Marcillats in amerikanischem Besitz

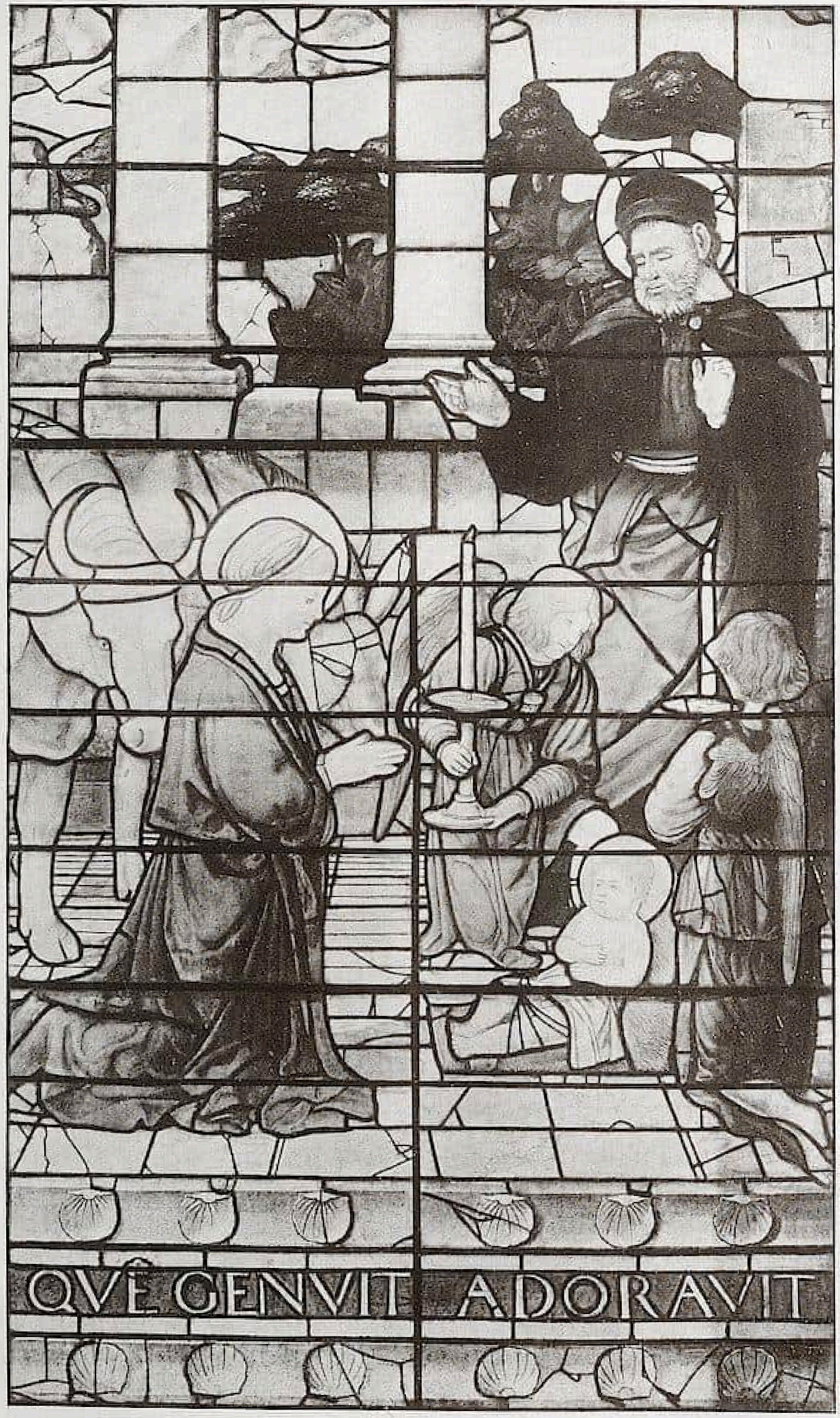
Von WILHELM R. VALENTINER
Mit einer Abbildung auf einer Tafel

Es war ein glücklicher Einfall des begabten französischen Glasmalers Bruder Guillaume de Marcillat (1467—1529), sein Arbeitsgebiet nach Italien zu verlegen, als ihm wegen eines Vergehens in seiner Heimat der Boden zu heiß wurde und sich ihm eine Gelegenheit bot, einen Auftrag in Rom anzunehmen. Denn fast in jeder größeren Stadt Frankreichs gab es damals, zu Beginn des 16. Jahrhunderts, größere Werkstätten für Kirchenfenster[1], und selbst ein tüchtiger Künstler konnte sich aus der Masse der Glasmaler nur schwer zu Ruhm und Reichtum emporarbeiten. In Italien dagegen, wo die Architektur während der Gotik und Frührenaissance der Glasmalerei kaum bedurfte und diese Kunst deshalb nur in bescheidenem Maße ausgeübt wurde, konnte es ein auswärtiger Meister zu Beginn der Hochrenaissance eher zu Ansehen bringen, wenn er verstand, die Konjunktur auszunützen. Denn bei dem zunehmenden Hang zum Prächtigen, namentlich im üppigen Rom, mochte man sich eine Ausstattung der Kirchen mit farbigen Glasfenstern wohl gefallen lassen.

Papst Julius II. suchte im Jahre 1506 zur Ausschmückung des Vatikans einen französischen Glasmaler und seine Wahl war auf einen gewissen Claude gefallen, der mit Guillaume de Marcillat befreundet war. Guillaume befand sich damals in einem Kloster in Nevers, in das er geflüchtet war, und schloß sich Claude an, als dieser nach Italien wanderte. Claude starb bald in Rom am Fieber und Guillaume nahm seine Stellung ein. Der gewandte Franzose wußte sich beim Papst so beliebt zu machen, daß ihm dieser, nachdem er die Aufträge zur Zufriedenheit ausgeführt hatte, zum Prior eines französischen Klosters, St. Thiébaud bei St. Mihiel, machte. Doch blieb Guillaume bis zum Ende seines Lebens in Italien, wo er dank seiner Gönner, zu denen auch Bramante gehörte, dauernd beschäftigt wurde und eine umfassende Tätigkeit in und außerhalb Roms entfaltete. Während in Rom nur noch in S. Maria del Popolo Glasfenster von seiner Werkstätte erhalten sind — die Arbeiten im Vatikan wurden im Sacco di Roma 1527 zerstört —, sind die beiden Städte, in denen er am längsten tätig war, Cortona und Arezzo noch reich an seinen Werken. In Arezzo führte Guillaume nacheinander Glasmalereien für den Dom, für S. Luca, für S. Silvestro und S. Francesco aus. Daneben betätigte er sich als Freskomaler, und gab dabei noch deutlicher als in den Kompositionen für Glasfenster zu erkennen, wieviel er in Rom von den großen Werken Michelangelos und Raffaels gelernt hatte und wie gut er es verstand, sich den Ideen der italienischen Hochrenaissance anzupassen. In Arezzo wurde er auch Lehrer Vasaris, dem er die Begeisterung für den neuen römischen Stil mitgeteilt zu haben scheint[2].

Einen Biographen hat Guglielmo de Marcillat in neuester Zeit in Girolamo Mancini gefunden, der das Lebenswerk auf urkundlicher Grundlage sorgfältig zusammenstellte[3]. Unter anderem erwähnt er auch zwei Glasfenster mit lebensgroßen Figuren, die aus dem Chor des Domes von Cortona stammten und in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts in den Kunsthandel gelangten. Es dürften wohl die einzigen größeren Glasmalereien des Meisters sein, die Italien verlassen haben. Nach den Dokumenten, die Mancini veröffentlicht, wurden sie im Anfang des Jahres 1516 ausgeführt und mit 60 Golddukaten bewertet. Das eine Glasfenster mit der Anbetung der Könige gelangte nach London in das Victoria- und Albert-Museum. Von dem anderen vermutet Mancini, daß es nach Amerika gewandert sei, doch sind seine Nachforschungen in den Ver-

[1] Vgl. A. Michel, Histoire de l'art, Vol. III.
[2] H. Voss, Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz I, S. 259.
[3] Girolamo Mancini: Guglielmo de Marcillat. Firenze 1909.



Guglielmo de Marcillat. Glasfenster aus dem Dom in Cortona
Tuxedo (Ver. Staaten), Sammlung Richard Mortimer.

einigten Staaten erfolglos geblieben. Es befindet sich freilich auch an versteckter Stelle, in dem kleinen Ort Tuxedo, einige Stunden von New York entfernt, wo es zusammen mit einigen anderen Renaissancekunstwerken das Landhaus Herrn Richard Mortimers schmückt.

Die Komposition des Glasfensters hat noch nichts von dem übertrieben michelangelsken Stil der späteren Werke des Künstlers und steht in der Auffassung den Arbeiten in S. Maria del Popolo in Rom nahe, die auch im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entstanden sind. Es ist besonders merkwürdig, da die Formensprache trotz der Anlehnung an den italienischen Stil noch die französische Herkunft des Künstlers ahnen läßt. Vor allem der Typus des Joseph, seine steife Haltung, die plumben Formen des Kindes und die Engel erinnern an gleichzeitige oder etwas frühere französische Tafelbilder und an die niederländischen Werke, von denen diese häufig abgeleitet sind.

Die gute Abbildung, die diesen Bemerkungen beigegeben wird, dürfte den Freunden der Glasmalerei willkommen sein, da das Studium der Werke Guillaume de Marcillats in den italienischen Kirchen durch die Höhe, in der seine Glasfenster angebracht sind, wesentlich erschwert wird.

Pariser Chronik

Von ADOLPHE BASLER / Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln

Studienreise eines deutschen Kunstschriftstellers / Salon des Indépendants
Die Entwicklung des weiblichen Aktes von Ingres bis zur Moderne (Styles)
Modigliani und Matisse bei Bernheim Jeune / Junge Polen im Musée Crillon
Togores in der Galerie Simon / Ein neuentdeckter Poussin im Louvre

Die Studienreise eines deutschen Kunstschriftstellers nach Paris wurde von dem Organ eines Kunsthändlers als ein äußerst wichtiges Ereignis angekündigt. Es handele sich um die Berichtigung irrtümlicher Behauptungen eines anderen Kunstschriftstellers, der unter anderem die Nachricht aus Paris mitbrachte, der Einfluß Ingres oder vielmehr der Ingrismus habe den Kubismus abgelöst.

Von fern betrachtet erscheint alles stets in einem fremden Licht. Kommt also ein Schriftsteller, der seine Zuflucht zu notorischen oder frisch improvisierten Kritiken nimmt, um die Kunst in diesem Augenblick zu examinieren, so kann er seine a priori gefaßte These mit mehr Geschicklichkeit aufrecht erhalten als der andere, der mit der Kunststadt bereits vertraut sich an die geeigneten Personen wendet, aber unglücklicherweise als mittelmäßiges Talent seine Eindrücke nicht mit genügend Präzision und Takt mitzuteilen weiß.

Die letzten Schriften von Lhote, Blanche, Allard und anderen bekannten Schriftstellern, auch die jüngste Malweise Picassos, mit der er übrigens den Kubismus nicht verlassen hat, beweisen, daß der Einfluß Ingres oder der Ingrismus in letzter Zeit wirklich der Gegenstand zahlreicher Auseinandersetzungen und Studien gewesen ist. Ich möchte dazu einige Worte Braques anführen, die er einem Peruaner gegenüber äußerte, der ihm eine ingristische Zeichnung Picassos mit den Worten zeigte: „Ist das nicht eben so schön von Ingres?" „Nein, wohl für euch Südamerikaner mag das ebenso schön sein wie Ingres, doch nicht für uns Franzosen, für die Ingres einer der wichtigsten Erzieher war. Wir sind von Ingres genährt und wissen dank unserer Schulung einen Unterschied zu machen zwischen einer kleinen, von diesem Meister herrührenden exotischen Manier und dem was uns vertraut ist!!" — Man hat Ingres auch in Verbindung mit einem jungen tschechischen Künstler genannt, aber muß man denn immer

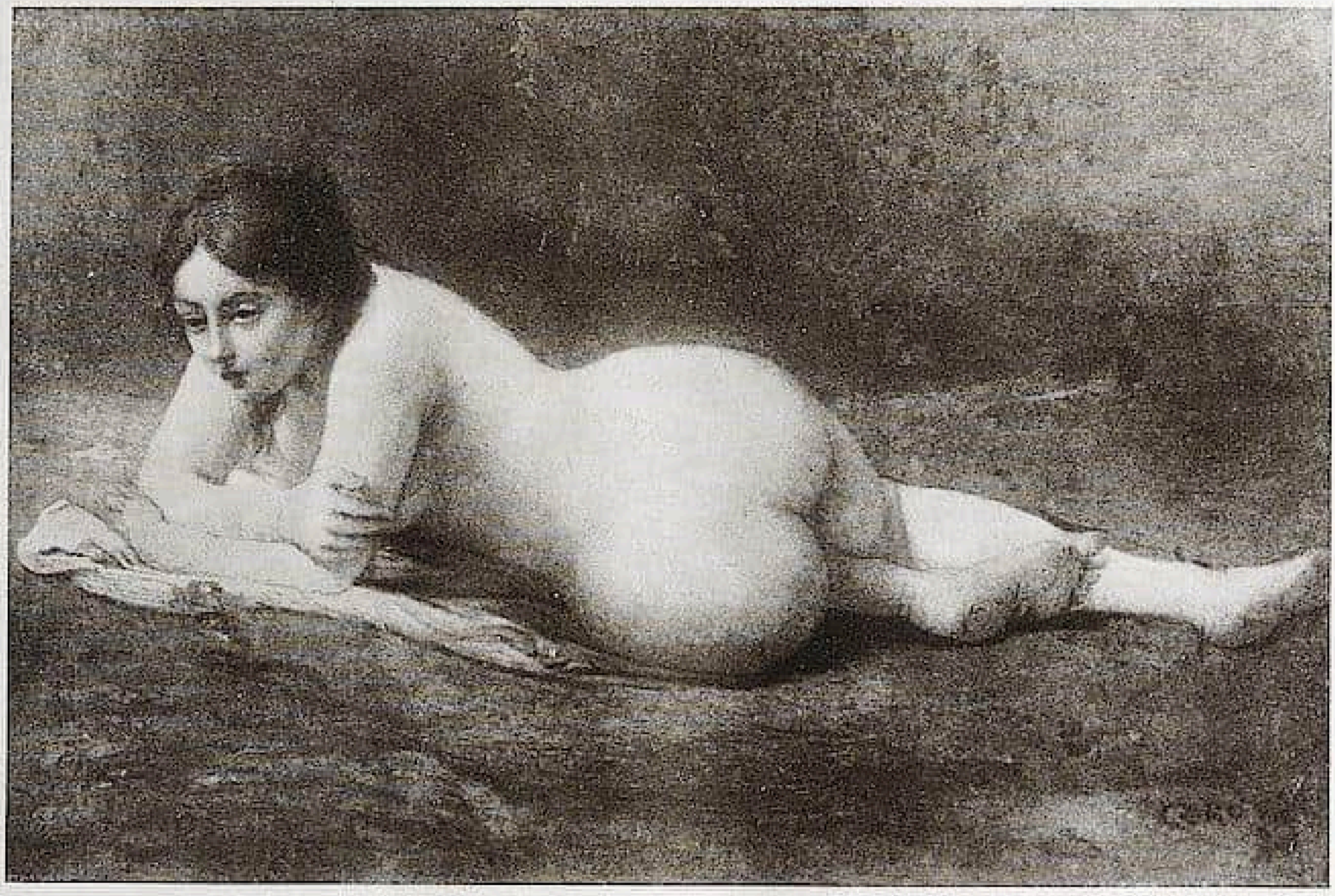
Ingres anrufen, wenn es sich um den Kult der Zeichnung handelt, der doch nicht allein durch den Meister von Montanban vertreten ist, ich nenne nur Pisanello, Raffael, Clouet, Holbein ... Ist die Pflege der Zeichnung im Wachsen begriffen, um so besser für die, die zeichnen können, und besonders für Picasso, dem dank seines zeichnerischen Talentes der Tag vollkommener Aufrichtigkeit geblieben ist. Denn das wahre Streben der modernen Seele, ästhetisch und doktrinär verfälscht durch ein die dürftigen Formen einer alternden Kunst übertreibendes Raffinement zum Schaden aller gesunden und natürlichen Triebe, ist die einfache Vision der Natur.

Deshalb gewinnen auch die alten, noch vor 25 Jahren jungen Meister im Salon des Indépendants unsere besondere Sympathie. Ein Gemälde von Signac, wie sein Hafen von Rochelle, worin die Technik eine sekundäre Rolle spielend nur einer ganz einfachen Ausdruckskunst dient, schließt sich wieder im Naturell durch den Stil seines schönen Aufbaus der besten Tradition Claude Lorrains an. — Ein anderer, Charles Guerin, der vor einem viertel Jahrhundert zu den Jungen zählte, hat an der Seite seiner mittelmäßigen, zum Sterben langweiligen Krinolinen-Damen einen kleinen Frauenkopf ausgestellt, der durch seine solide Natürlichkeit als Meisterwerk dieses kleinen Künstlers betrachtet werden kann. Nicht das gleiche ist von van Dongen zu sagen. Dagegen versteht Luc Albert Moreau, aus dem Kreise Segonzacs, seinem Talent auf kernige Art Ausdruck zu verleihen. Schwer tadelnd muß man dieser Schule, der sich auch Gromaire und Kikert nähern, das Vernachlässigen des Lichtes vorwerfen, dessen Betonung der Zauber aller großen Impressionisten war und bleiben wird und auch Matisse, Derain, Picasso und Braque eigen ist. Dagegen erscheinen die Arbeiten von Dufresne vollkommen lichtüberflutet. Seine Stilleben, zugleich mit den Landschaften Utrillos zählen zu den schönsten Werken des diesjährigen Salons. Abgesehen von einigen Frauen, wie die Suzanne Valadon, wohl das stärkste weibliche Talent unserer Tage, Irène Lagut, Maria Blanchard, die neuerdings den Kubismus verlassen hat, um weniger gut Bonnard zu imitieren, gibt es eine Menge tüchtiger Maler, so der sehr geschickte Kubist Heyden mit einer oberflächlichen Handwerklichkeit, Metzinger mit viel Geschmack oder Marcoussis, dessen Malereien sich bereits stark dem Kunstgewerbe nähern. Die angenehme kubistische Kleinkunst entwickelt sich mehr und mehr zu dekorativen Anwendungen. Hoffentlich ist der Kubismus lebendig stark genug, um vorteilhaft die vielen in letzter Zeit verkümmerten Stile in der dekorativen Kunst zu ersetzen. Wissend muß man also einen Unterschied ziehen zwischen dem volkstümlichen Geist eines Metzinger, Gris, Herbin, Marcoussis, Ferrat und dem Aristokratismus Picassos, dessen letzte kubistische Schöpfungen an koptische Wandteppiche erinnern lassen, oder Braque, der sich mehr und mehr in den Traditionen Beauvais bewegt.

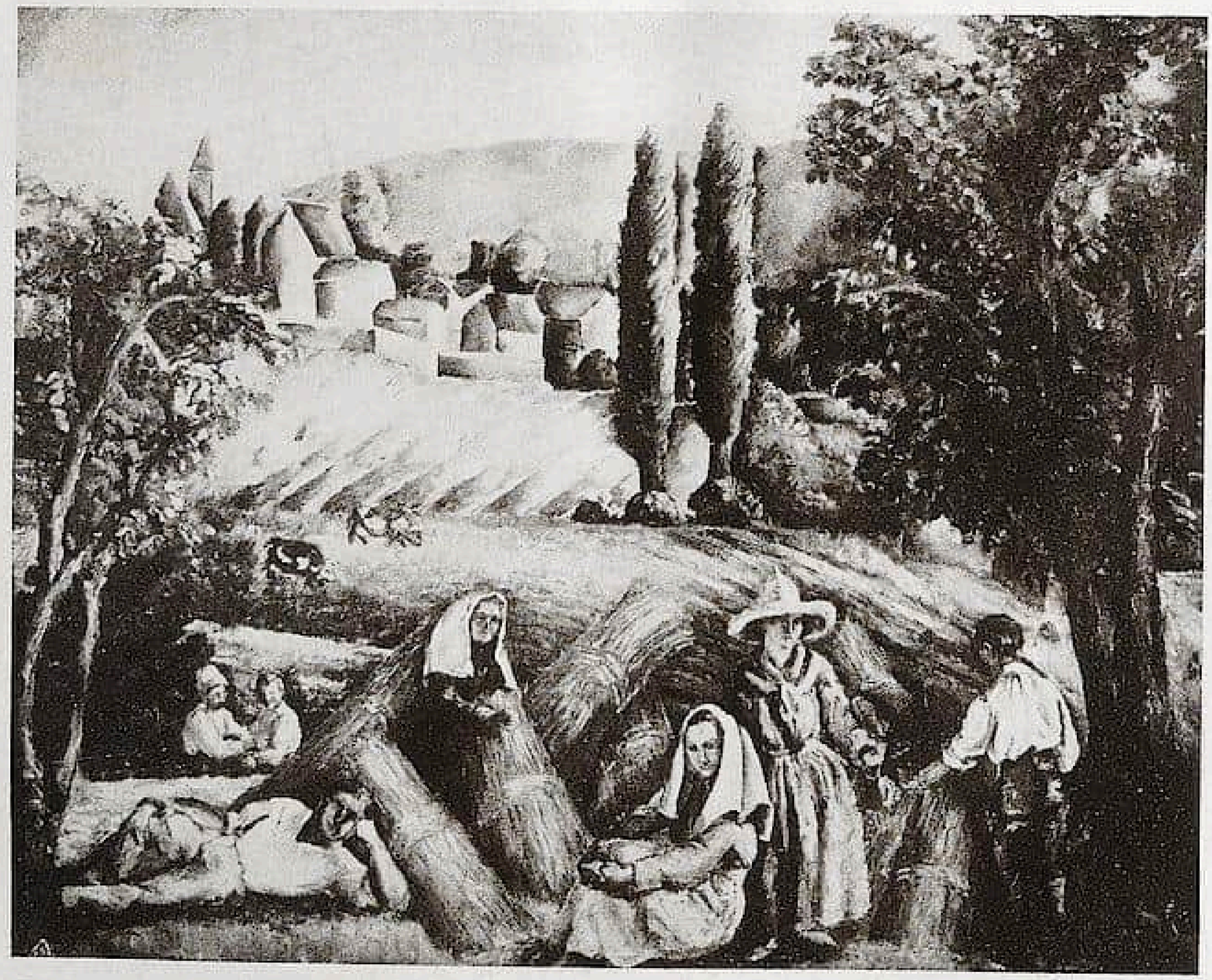
Während Nachahmer Cézannescher Stilleben immer seltener werden (gewisse Kritiker behaupten nur einen reinen Cézannisten, Simon Lévy, zu kennen), mehren sich täglich die Bewunderer Derains und Segonzacs. Sieht man nicht fremde Maler, die vor 20 Jahren Lenbach in München imitierten, vor zwölf Jahren bei Matisse arbeiteten und sich 1922 noch jung genug fühlen, um sich der Kunst Derains zu nähern.

Der in diesem Jahre alphabetisch angeordnete Salon des Indépendants hat viel Entrüstung unter Malern hervorgerufen. Diese Tatsache hat aber die aquarellistischen Qualitäten, die ein Lhote in seinen Ölmalereien zeigt, weder erhöht noch vermindert, noch die große malerische Begabung eines Kars oder die des Schweizers Gimmi, der nach einer Zeit der Bewunderung Daumiers jetzt die schönen Formen Seurats zu akademisieren sucht.

Eine weitere Gelegenheit zu vollständig zwecklosen Vergleichen gab die neue Galerie „Les Styles" mit einer Ausstellung weiblicher Aktdarstellungen von Ingres bis zur Moderne. Sie zeigte einen wundervollen Corot neben einem erst kürzlich aus Stockholm zurückgeführten vorzüglichen Cézanne, ein nur mit Giorgione zu vergleichendem



Corot. Weiblicher Akt.



Halicka. Ernte.

Modigliani. Mädchenbildnis.

Luc Albert Moreau. Zeichnung.

Parisurteil von Renoir neben einem starken Courbet und Bonnard, Matisse, Derain, Picasso neben Ingres, Puvis de Chavannes, Odilon Redon, Degas, Lautrec....

Man vermißte hier einen Akt Modiglianis, dieses vor zwei Jahren jung verstorbenen Malers, dessen Nachlaßausstellung bei Bernheim Jeune einen großen Erfolg brachte. Das bildhauerische Talent Modiglianis ist fast phönizisch raffiniert zu nennen und erregt die stärkste Bewunderung, während seine Bilder, stechend und sehr verführerisch, nur von einem geistvollen Menschen Zeugnis ablegen, der sich mit einer bemerkenswerten Intelligenz auszudrücken weiß, aber keine eigentliche Malernatur ist. Ich liebe die elegante Zeichnung Modiglianis und ziehe seiner etwas oberflächlichen, aber leicht perversen Malerei, seine wenigen, direkt in Stein gehauenen Skulpturen vor.

Auf diese Ausstellung folgte in den gleichen Räumen eine Matisse-Schau. Diese Malerei wird immer jung und frisch bleiben. Die Qualität des Meisters behauptet sich noch mehr in seinen letzten Akten, Interieurs und Landschaften voll Einfachheit und Klarheit, eine wahrhaft heidnische Lebensfreude ausströmend.

Die junge polnische Schule zeigte im Musée Crillon einige der Formistengruppe nahestehende gute Warschauer und Krakauer Maler, wie Wasowicz und den alten Krakauer Professor Pankiewicz, der mit Podkowinski, einem jung verstorbenen großen Talent, Vorläufer des Impressionismus in Polen und Erzieher mehrerer Malergenerationen war, und Halicka, die unter die begabtesten hier lebenden fremden Künstler zu zählen ist.

Die Galerie Simon hat Werke von Togores, einem jungen 28jährigen Katalonier, ausgestellt. Vorläufig zeigt Togores Malerei mehr Technik als Empfindung. Sein Akademismus ist sogar aufrichtiger als der Neo-Akademismus der Lhote & Cie. Realistisch, was sie sein will, ist diese Kunst nicht. Denn mit den dürftigen Schulmitteln, so gut diese auch maskiert sein mögen, ist das nicht zu erreichen. Der Realismus kann nur von einer wahrhaft schöpferischen Kraft ausgehen, von wahrhaft freien und unabhängigen Geistern, die großartig die Stärken reines Aufbaues verstehen, die einen Stil einleiten, nicht nachtreten.

Einfacher als die heutigen Künstler wußten die alten Meister Stil zu wahren. So ist die Landschaft in den Kompositionen Poussins stets eine Synthese aus unzähligen Studien, die der große Maler in der Umgebung Roms nach der Natur gemacht hatte. Im Grunde ist der vielbewunderte Stil in seinen Gemälden nur Konvention. Aber die natürliche Empfindung herrscht vor, deshalb erinnern seine Gemälde wie „Les Funérailles de Phocion", das kürzlich in den Louvre gekommen ist[1], an Corot, denn trotz des Zeitraumes von zwei Jahrhunderten begegnet sich ihr Geist. Stärkste religiöse Empfindung erfüllt dieses Bild, das gleiche Gefühl durchdringt die italienischen Werke Corots, in denen sich ungeachtet des verschiedenen Stiles derselbe edle Aufbau wie bei Poussin wiederfindet.

[1] Vgl. Cicerone 1922, Heft 4, Seite 178.

Das Porträt der Lady Carolyn Spencer von Reynolds

Mit einer Tafel

Reynolds und Gainsborough sind die repräsentativen Vertreter der englischen Bildnismalerei des 18. Jahrhunderts und in gewissem Sinne noch bis heute für das mondäne England tonangebend geblieben. Sie vor allem neben Lawrence, Romney und einigen anderen, denen aber kunstgeschichtlich nicht die gleiche Bedeutung zukommt, haben das englische Gesellschaftsbild geschaffen, dessen eigentlicher Begründer Hans Holbein der Jüngere gewesen ist. Ähnlich wie die bevorzugten Bildnismaler zur Zeit Rembrandts oder die Pariser Pastellisten vom Typ der La Tour und Perronneau haben diese beiden Meister des englischen Porträts der nach äußerer Repräsentation verlangenden guten Gesellschaft des Inselreiches den Rahmen gegeben, in dem der Geist dieses Zeitalters wie in letzter Synthese verkörpert erscheint. Und doch sind auch sie nur die Erben der hinter ihnen liegenden Tradition gewesen; denn die eigentliche Quelle ihrer Kunst entspringt der italienischen Renaissance (weniger dem Schaffen Holbeins, dessen wahre Größe diesem Jahrhundert nicht mehr erkennbar war). Vor allem von der Lagune, aus der Überlieferung der Tizian, Tintoretto und Veronese entnehmen sie die überzeugende repräsentative Formel; und rein malerisch stehen sogar Rubens und zuweilen selbst Rembrandt hinter ihrem Schaffen. Aber ihrem Engländertum lag das Rokoko selbst weniger, das sie mit kühner Überzeugtheit vielmehr ins Klassizistische umbiegen. — Diese Schule der großen englischen Bildnismaler hat bis auf den heutigen Tag Weltgeltung behalten und es ist ja zur Genüge bekannt, wie gerade der amerikanische Sammler nach den Werken dieser Meister verlangt hat und noch täglich verlangt. Dafür gibt der kürzlich mitgeteilte Verkauf des Gainsboroughschen „Blue Boy" und des Reynoldschen Bildnisses der Mrs. Siddons als tragische Muse, die beide nie vorher erlebte Rekordpreise erzielten, einen unzweideutigen Beweis. Für den Kenner mag es im übrigen nicht leicht sein zu entscheiden, welchem der beiden Maler in der Tat der Vorrang gebührt. Was Gainsborough vielleicht an Brillanz des Pinsels und an Leichtigkeit des malerischen Wurfs seinem älteren Kollegen voraus hat, ersetzt dieser durch eine starke Innerlichkeit in der Darstellung, so daß schon Muther mit Recht dem „Poeten" Gainsborough den feinen „Denker" Reynolds gegenüberstellte. Diese Art des vor allem Reflektiven in der Bildnisauffassung begegnet man auch auf dem hier veröffentlichten Porträt der Lady Carolyn Spencer (Öl auf Leinwand 102×87 cm), das stärker vielleicht als andere Arbeiten des Meisters jene schon oben erwähnte Annäherung an Rembrandt und die holländische Bildnismalerei des 17. Jahrhunderts bekundet. Die Dargestellte, nach Typ und Auffassung durchaus charakteristisch für die Eleganz des Jahrhunderts, sitzt in einem Park mit nach links gewendetem Blick und hat nachdenklich den Kopf auf die rechte Hand gestützt. Sie hat braunes Haar und ist in ein lichtes gelbes Gewand gekleidet. Das Ganze ein Werk von stärkster Innerlichkeit in der Auffassung und wunderrvollem sonoren Klang in der an Rembrandt gemahnenden Art der malerischen Behandlung.

G. B.

Kunſt und Künſtler in Südamerika

Aus Buenos Aires wird dem „Cicerone“ von ſeinem ſtändigen Berichterſtatter folgendes geſchrieben:

Wenn Argentinien für die Welt auch eine große wirtſchaftliche Bedeutung hat, ſo iſt der Bedarf, den dieſes Land an Kunſt entwickelt, nur gering. Erklärlich, wenn man daran denkt, daß von den acht Millionen Einwohnern dieſes Landes mindeſtens ſechs im Camp, d. h. fern von den Städten wohnen. Die noch übrigen zwei Millionen verteilen ſich auf Buenos Aires und einige Provinzſtädte. Aber in den letztgenannten kennt man nirgends die Pflege der modernen Kunſt; höchſtens auf Buenos Aires könnte der Begriff in ſehr beſchränktem Maße zutreffen, denn in der Tat iſt Buenos Aires die Stadt Südamerikas, die alle anderen, auch die Hauptſtadt Braſiliens, Rio de Janeiro, weit überflügelt hat. Buenos Aires iſt für ganz Südamerika tonangebend und Mittelpunkt weitverzweigter Geſchäfte und nicht zuletzt auch Zentrum der künſtleriſchen und kunſtgewerblichen Produktion und des Importes und Exportes auf dieſem Gebiet. Wenn einmal ein ſüdamerikaniſcher Architekt ein Stück dekorative Kunſt braucht, dann kommt er zum Einkauf nach Buenos Aires.

Aber der reiche Argentinier ſelbſt ſteht doch der Kunſt ſehr teilnahmslos gegenüber, und wenn er ſich ſchon um dieſelbe bemüht, dann ſieht er ſie unter dem Geſichtswinkel der Pariſer Mode. Denn er ſelbſt iſt gewohnt, wenigſtens einige Monate im Jahr an der Seine zu verleben, um dort einzukaufen. Die Hochburg akademiſcher Bildung für den ſtudierenden Argentinier iſt ebenfalls Paris. Frankreich iſt deshalb in allen Fragen des Geſchmackes für den Argentinier tonangebend, der ſogar lieber franzöſiſch als ſpaniſch ſpricht. Jedenfalls iſt für die deutſche Kunſt Argentinien ein ſehr ſchwieriger Boden und wenn trotzdem gelegentlich Werke deutſcher Künſtler nach Südamerika kommen, ſo hat das heute ſeinen beſonderen Grund in der Valutafrage. Viele der reichen Deutſchen in Argentinien haben ſich zum Teil ſehr ſtark mit Mark eingedeckt, und da die Entwicklung der Valuta in der letzten Zeit dieſe Kreiſe ſehr enttäuſcht hat, ſo hat man begreiflicherweiſe des öfteren verſucht, die Markguthaben wieder abzuſtoßen oder in andere Werte umzuſetzen. So iſt man denn auch auf die Kunſt gekommen, aber meiſtens auf jene Art moderner Produktion, die das deutſche Anſehen im Auslande eher gefährdet als hebt. Es wäre in dieſer Beziehung mancherlei zu berichten, aber ein Fall erſcheint vor allem typiſch, um die Situation grell genug zu beleuchten. Ein Weinhändler in Buenos Aires ließ ſich, um ſein Markguthaben zu liquidieren, in Deutſchland nicht weniger als 60 Ölgemälde kaufen und nach Argentinien verfrachten. Von dieſen hat er einen Teil an ſeine Freunde abgeſtoßen und da dieſe vermutlich auf die Dauer auch keine reine Freude daran haben dürften, beſteht die Gefahr, daß ein Teil dieſer Bilder im Laufe der nächſten Jahre immer wieder auf dem hieſigen Kunſtmarkt erſcheint. Ein ſolcher Fall ſteht nicht vereinzelt da. Im Gegenteil, faſt jeder Deutſche, der nach langen Jahren wieder einmal nach der Heimat fährt, bringt ſich einige Kiſten mit Ölgemälden mit, aber es ſind durchweg zweitrangige Sachen, die für wirklich erſtklaſſige Ware den Markt auf Jahre hinaus verſtopfen.

Auch die Künſtler aller Nationen, die im Verlauf der letzten Jahre nach Argentinien ausgewandert ſind, um dort für ihre Kunſt einen goldenen Boden zu finden, haben nichts als Enttäuſchungen erlebt. Deshalb erſcheint es mir Pflicht, deutſche Künſtler vor einer Fahrt nach Südamerika dringend zu warnen. Unzähliche Deutſche, Holländer, Franzoſen, Öſterreicher und Polen, Maler wie Bildhauer, ſind in den letzten drei Jahren nach Argentinien gekommen und haben die ſehr koſtſpielige Reiſe immer nur mit ſchlimmen Erfahrungen bezahlen müſſen. Ich kenne von dieſen vielen nur einen einzigen Fall, wo es einem Porträtmaler gelungen iſt, Geld zu verdienen, aber auch der ſteht bereits am Ende ſeiner Hoffnungen und hat ſich entſchloſſen, nach Nordamerika zu überſiedeln.

Neben dieſen von auswärts eingewanderten Künſtlern, gibt es in Argentinien natürlich auch eine kleine eingeborene Künſtlergruppe, die auf den jährlich ſtattfindenden Ausſtellungen ihre Produktion mit mehr oder weniger ſtarkem Erfolg an den Mann zu bringen verſucht. Daß der reiche Argentinier bemüht iſt, ſeine landsmänniſchen Künſtler zu unterſtützen, iſt leicht zu

begreifen. Aber auch diese argentinischen Maler und Bildhauer haben schwer mit dem Leben zu kämpfen, zumal auch das schnellebige, teure und vergnügungssüchtige Buenos Aires durchaus nicht die Stadt ist, in der künstlerische Arbeit zu gedeihen vermag. Eigentlich gibt es unter den modernen Künstlern des Landes nur einen einzigen, der sich in gleichem Maße seines wirtschaftlichen wie künstlerischen Erfolges rühmen darf. Das ist Fernando Fader, ein in Argentinien geborener Sohn schwedischer Eltern, der aber seine künstlerische Ausbildung in der Hauptsache in Deutschland gehabt hat und Schüler von Heinrich von Zügel in München gewesen ist. Fader hat ein feines Organ für die besondere Atmosphäre Argentiniens, für die Überfülle an Licht und Farben, für die Erscheinung der Dinge unter einer übermächtigen Sonne und da es ihm an einer entsprechenden Technik nicht fehlt, so kann man ihn heute als den einzigen und wirklich vollwertigen Meister der argentinischen Landschaft ansprechen. Alle zwei Jahre hat er in Buenos Aires seine gutbesuchte Ausstellung, wo ihm der argentinische Liebhaber Preise für seine Bilder bezahlt, wie sie ähnlich einem geschätzten Modemaler in Paris zugestanden werden. Über einzelne Ereignisse der letzten Saison soll in einem zweiten Artikel demnächst berichtet werden.

Ludwig Weber.

Sammlungen

Die künftige Gestaltung der Kunstsammlungen in Berlin

Welche Rolle Berlin künftig als eine Metropole in der internationalen Kunstwelt spielen wird, hängt zum großen Teil von einer würdigen Neugestaltung der staatlichen Sammlungen ab, die gegenwärtig einen brennenden Mittelpunkt der hiesigen Tagesfragen bildet. Bereits vor dem Kriege schien diese Frage nach jahrzehntelangen Sorgen durch die Pläne Messels für die Museumsinsel und diejenigen Bruno Pauls für Dahlem übereinstimmend mit dem Gutachten Wilhelm von Bodes in großen Zügen gelöst. Die veränderte Wirtschaftslage nach dem Kriege bietet nur einen Vorwand, die teilweise bereits ausgeführten Pläne sowohl vom finanziellen wie vom sachlichen Standpunkte aus in ein anderes Licht zu stellen und ihrer Verwirklichung einen Riegel vorzuschieben. Die etwas unklar abgefaßte, vom Kultusministerium eingereichte „Denkschrift über die geplante äußere Gestaltung des Berliner Museumswesens" geht dabei von schiefen Voraussetzungen aus. Es wird u. a. dargelegt, daß eine Sammeltätigkeit im früheren Umfange weder möglich noch wünschenswert sei und eine deutliche Scheidung des unmittelbar Schaubaren vom bloß Lehrhaften angestrebt werden müsse. Tatsächlich jedoch ist es den Museumsleitungen gelungen, trotz der beschränkten Mittel durch Austausch und sonstige geschickte Manöver die Neuerwerbungen in vieler Beziehung im früheren Maße aufrecht zu erhalten. Ganz abgesehen davon, daß bereits heute Berge von kostbaren Kunstwerken in unzureichenden Magazin-Räumen dem Untergange geweiht sind, hat die Lage nach dem Kriege in dem Zuwachs der Museen durchaus keine wesentliche Änderung geschaffen. Völlig verfehlt indessen wäre es, Werke weniger hervortretender Künstler, die eine Epoche als Ganzes abschließen helfen, neben den Meisterwerken zu vernachlässigen oder gar zwei nebeneinanderlaufende Sammlungen zu schaffen, von denen eine der öffentlichen Schau, die andere ergänzungsweise den Studienzwecken (in der Denkschrift „Magazin" genannt) dient. Das hieße dem schaulustigen Dilettantismus auf Kosten einer zusammenhängenden Studiengelegenheit für Künstler und Gelehrte die Türe öffnen.

Nach der Denkschrift sollen auf der Museumsinsel untergebracht werden: die europäische Kunst, die Kunst des Mittelmeergebietes und des nahen Orients, im alten (neuerdings ins Schloß verlegten) Kunstgewerbemuseum und im Völkerkundemuseum (beide in der Königgrätzer Straße) die ethnologischen Abteilungen, die ostasiatischen Kunstsammlungen und die prähistorischen Gegenstände. In Dahlem soll das angefangene Gebäude als Magazin vornehmlich für die Zwecke des Völkerkundemuseums benutzt werden. Das wesentlichste an diesem neuen Projekt ist die Aufgebung des Asiatischen Museums in Dahlem, die zugleich eine ganze Reihe unwürdiger Notbehelfe im Gefolge hat. Seinem ursprünglichen Plane nach war dies Museum das erste in seiner Art und hätte durch das weitgehende Interesse, das es bis in die asiatische und amerikanische Welt hinein erweckte, einen internationalen Kulturwert ersten Ranges dargestellt. Anstatt dessen soll die hochentwickelte Kunst Ostasiens sehr unorganisch mit vorgeschichtlichen Altertümern im alten Kunstgewerbemuseum zusammengekoppelt werden, und die islamische Abteilung soll ihr Dasein als Fremdkörper im Kaiser-Friedrich-Museum weiterfristen, das ohnehin schon mit allerhand nicht hineingehörigen Gegenständen überfüllt ist, während es zunächst für die italienische und niederländische Kunst allein bestimmt war. Andrerseits soll der angefangene Bau in Dahlem als Magazin (lies Lehrsammlung) für das von ihm aus nur umständlich zu erreichende Völkerkundenmuseum in der Königgrätzer Straße dienen! Gewiß, vierzehn Millionen für ein Asiatisches Museum sind auch bei der heutigen Geldentwertung keine Kleinigkeit. Aber die Denkschrift verschweigt, daß auch der Ausbau des Magazins bereits sieben Millionen kostet. Dazu hat die Erfahrung gelehrt, daß die übrigen sieben Millionen sich unschwer durch

den Verkauf entbehrlicher Stücke und Doubletten ins Ausland aufbringen ließen. Was die laufenden Kosten, die ein neuer Museumsbau erforderlich machen würde, betrifft, so lehrte ferner die Erfahrung des vorigen strengen Winters, daß ein Museum zur Not auch ohne Heizung auskommen kann, und die Zahl des Aufsichtspersonals bedürfte keiner Vermehrung, wenn man nach dem Beispiel des Louvre an bestimmten Tagen immer nur einzelne Abteilungen dem Publikum zugänglich machen würde. Alles Einwände, die den befürchteten Mehraufwand an Unterhaltungskosten hinfällig machen. Völlig unverständlich bleibt in diesem Zusammenhange endlich die Ablehnung von Wilhelm v. Bodes aus dem Ertrage seiner Bücherversteigerung stammender Drei Millionen-Stiftung für das Asiatische Museum. Es ergibt sich hier angesichts einer so hohen Kulturaufgabe, eine Reihe von Fragen, die dringend der Klärung bedürfen, und die man erst noch vor der Volksvertretung rechtfertigen müssen wird. Curt Bauer.

Ausstellungen

Berliner Ausstellungen

Die Eröffnung der Thoma-Ausstellung in der Nationalgalerie bildet ein lang erwartetes, wichtiges Ereignis im Berliner Kunstleben, weil sie viele ungeklärte und gegensätzliche Werturteile ausgleichen und den Platz des 82jährigen Seniors der deutschen Künstler in der Kunstgeschichte würdig festlegen helfen will. Beinahe 200 Gemälde sind unter großer Mühewaltung aus dem durch ganz Deutschland verteilten Privatbesitz zusammengebracht worden, die das Werk Hans Thomas von seinem 19. Jahre — bevor er noch die Kunstschule besuchte — bis zu seinem heutigen Schaffen umfassen. Mit Bedauern freilich vermissen wir darunter gerade die besten, in Museen befindlichen Gemälde. Nur der Besitz der Nationalgalerie sowie das Selbstporträt der Dresdner Gemäldegalerie konnten aus öffentlichen Sammlungen herangezogen werden, und wenn Ludwig Justi in dem ausführlichen, das Schaffen des Künstlers mit liebevollem Verständnis würdigenden Vorwort zum Führer auch das Fernbleiben der anderen Museen durch triftige Gründe zu erklären weiß, so drängt sich uns dabei doch die Beobachtung auf: der Gesamteindruck entspricht infolge dieses Ausfalles nicht dem gewaltigen Aufwand an Mühe, Zeit und Kosten. Um so mehr kommt der Kenner auf seine Rechnung, dem sich hier ein weit zerstreutes und daher schwer zugängliches Material erschließt. Kaum ein anderer Künstler ist in seinen oft sogar zu derselben Zeit entstandenen Arbeiten so verschieden an Qualität und braucht daher einen derart großen Raum zu einer übersichtlichen Bewertung wie Hans Thoma. Bei aller Verschiedenartigkeit indessen flößt seine unbedingte Aufrichtigkeit stets Achtung ein, selbst wo sie sich zu künstlerischen Härten verleiten läßt. Bereits in den dilettantischen Anfängen der „Bauerfamilie im Gärtchen" finden wir die wesentlichsten Gefühlselemente seiner späteren Kunst enthalten. Die Quelle seines Schaffens sind ein deutsches Gemüt und deutsche Tradition, die sich nur vom deutschen Standpunkt verstehen lassen und schwer eine internationale Bedeutung gewinnen werden. Eine direkte, wenn auch abfallende Linie führt von Dürer zu Thoma. Nicht nur in der Behandlung drückt sich das aus, sondern auch in Motiven wie „Adam und Eva". Seine Kunst wächst aus dem Handwerklichen. Sie steigerte sich schon frühzeitig zu malerischem Können und seelischer Ausdruckstiefe wie im Bildnis der Schwester Agathe vom Jahre 1863, im „Mädchen am Tisch" vom Jahre 1866 u. a. Als seine glücklichste Schaffenszeit müssen die siebziger Jahre in München bezeichnet werden. Seine dörfisch-sentimentale Poesie erreicht im „Dorfgeiger" vom Jahre 1871 selbstsicheren Ausdruck. Seine schlichte malerische Begabung feiert unter dem Einfluß Leibls ihren Höhepunkt in den Bildnissen Bayersdorfers (1873), Frau Scholderers (1873) und vor allem in dem „Kopf eines römischen Bauern" (1874). Neben der malerischen Beeinflussung seitens Courbets und Leibls entwickelt sich im Umgange mit Böcklin der Sinn für eine farbensatte Romantik, die auf den Bildern „Das Mädchen und der Tod" (1872) und vielen anderen, namentlich auch in italienischen Motiven zum Durchbruch gelangt. Die Landschaft gewinnt an Tiefe und Helligkeit. Es entsteht der malerisch und romantisch zugleich empfundene Meisterwurf „Im Park von Schloß Mainberg bei Schweinfurt" (1875). Es bahnt sich in der „Ziegenherde" (1878) eine malerische Flächenaufteilung an. Später gewinnt das Inhaltliche die Oberhand und verführt zu allerhand Härten. Seine Kunst pendelt in weiten Bewegungen zwischen einem gefühlvollen Naturalismus und paradiesischer Romantik einher. Dabei werden die Konturen nüchtern oder die Farben bunt, je nachdem die Natur oder die Phantasie den Anstoß gibt. Er malt allzu irdische Engel und mythologische Gestalten mit realistischem Pinsel. Auch die beiden großen Gemälde aus der Peterskirche in Heidelberg gehören trotz mancher malerischen Feinheiten in diese Kategorie. Dünn gesät entstehen dazwischen wieder vollendete Werke wie die „Mainlandschaft" vom Jahre 1883, die „Flußlandschaft mit Schafherde" vom Jahre 1885 u. a.

Aus diesem drohenden Marasmus befreite Thoma in späteren Jahren die Zeichnung. Obgleich der Künstler selbst ihr nur den Wert einer Hilfskunst beimißt, bildet sie doch die wesentlichste Grundlage seines Schaffens. Die Ungleichheiten seiner Ölmalerei sind in ihr ausgeglichen. Erst spät versuchte sich Thoma in der graphischen Kunst. Aber je mehr man sich in seine Zeich-

nungen vertieft, desto mehr gelangt man zu der Überzeugung: sie sind in vieler Hinsicht das Vollkommenste, was Thoma geschaffen hat. Mit Recht stellte daher Ludwig Justi anläßlich der Ausstellung eine feine Auswahl von diesen Zeichnungen als Mappenwerk zusammen (Amtliche Veröffentlichungen der Nationalgalerie. Zeichnungen von Hans Thoma. Herausgegeben von Ludwig Justi, Berlin, Verlag Julius Bard). Immer mehr kam das zeichnerische Element, die Linie, auch in den späteren Ölgemälden Thomas zur Geltung. Es begann die Bildfläche kubisch zu gliedern, und sogar die Farben wurden unter seiner Einwirkung transparenter. Zahlreiche Landschaften aus dem Schwarzwald und aus Italien zeugen von dieser glücklichen Wandlung des alternden Meisters. Er, einst so stark in der Zeit wurzelnd, die dann über ihn hinwegzugehen schien, gewann durch diese lineare Aufteilung des malerischen Themas den Anschluß an die Bestrebungen der modernen Kunst. Nicht daß er in ihre äußeren programmatischen Ausdrucksmittel einstimmte, aber, ohne seiner eigenen Bahn untreu zu werden, teilte er ihre grundlegenden Gesetze. Thoma ist kein Führer in die Zukunft, jedoch ist er der Patriarch, dessen Werk auch der Zukunft ein fester Grundstein deutschen Schaffens bleiben wird.

Der Kunstsalon Alfred Heller hat seine neuen Räume Berlin W., Kurfürstendamm 44, mit einer Ausstellung von Werken Emil Noldes eröffnet. Nolde erscheint nach seiner spanischen Reise stark verwandelt. Eine farbensprudelnde Lebendigkeit, mehr aus der Plusseite des Spektrums fließend, kennzeichnet diese Entwicklungsphase. Der exotische Menschentypus weicht dem südeuropäischen.

In der Ausstellung des Sturm kam der Ungar Moholy-Nagy mit einer Kollektion seiner auf prickelnden Farbenreiz eingestellten kubistischen Arbeiten, die feines architektonisches Empfinden verraten, zu Worte. Schwächlich und manieriert wirken die zum Teil im großen Plakatstil gehaltenen Gemälde des Franzosen Fernand Léger, nüchtern die kubistischen Profilierungen Willy Baumeisters.

Im Kunstsalon Neumann dauert die Öde an. Diesmal ist es der Prager Prof. Brömse, dessen verschwommener Expressionismus nichts zu sagen hat. Seiner gewollten Dämonie fehlt jede Überzeugungskraft.

Die diesjährige große Berliner Kunstausstellung im Moabiter Glaspalast wird Anfang Mai eröffnet und bereits am 17. September geschlossen, um den Umbau der Kuppelhalle nach den Plänen German Bestelmeyers noch diesen Herbst ermöglichen zu können. Außer dem Verein Berliner Künstler werden sich wieder die Novembergruppe und der Bund deutscher Architekten an der Ausstellung beteiligen. Eine besondere Abteilung soll einen gedrängten Überblick über das gesamte rheinische Kunstschaffen bringen.

Curt Bauer.

Eine Paula Modersohn-Ausstellung

Im Kronprinzen-Palais, Berlin, wird Anfang Mai unter Leitung von Geheimrat Justi die erste wirklich umfassende und grundlegende Ausstellung von Werken der Paula Modersohn stattfinden, die von Berlin aus für die Sommermonate nach Zürich geht und auf ihrer weiteren Tournee im Oktober in der Kestner-Gesellschaft zu Hannover ihren Abschluß finden soll. Bei der Zusammenstellung des Materials für diese Veranstaltung, die Paula Modersohn als einen der stärksten Eckpfeiler deutscher Kunstgeschichte ausweisen muß, wird man in der Hauptsache auf solche Werke aus Privatbesitz zurückgreifen, die öffentlich bisher noch nie gezeigt worden sind. Zu bedauern ist lediglich, daß einige der wichtigsten Stücke aus Elberfelder Privatbesitz, die der Kenner des Materials in Berlin und Zürich ungern vermißt, gleichzeitig auf der deutschen Kunstausstellung in Amsterdam gezeigt werden.

n.

O. Kokoschka bei Caspari in München

Die Auswahl bei Caspari, obwohl nur einen kleinen Bruchteil des Lebenswerkes Kokoschkas umfassend, bietet dennoch für jede wichtige Entwicklungsetappe ein oder mehrere charakteristische Beispiele: solche für die psychopathologisierende — man könnte sagen: strindbergianische — Phase der Wiener Jahre (nach Beendigung des klimtschen Dekorativismus), solche für die barock-van Goghsche der Berliner Zeit, 1916–18, und endlich einige Bilder der letzten Periode, in der das Problem der Farbe den Künstler beunruhigt. Diese Werke der letzten Jahre (seit ungefähr 1919) bedeuten eine überraschende Wendung, und auf die Frage, warum Kokoschka, der Meister einer spirituellen Palette, sich plötzlich der materiellen Farbe zuwende, wüßte ich heute noch keine Antwort.

Man wittert Noldeschen Einfluß, ja einige meinen sogar, die Nähe Feldbauers (der ebenfalls Professor an der Dresdner Akademie ist) mache sich in der neuen Farbstufentechnik Kokoschkas bemerkbar. Auch uns will es scheinen, als ob Kokoschka bei diesen Farbenexperimenten nicht ganz auf eigenen Füßen stände; als ob er sich mit Problemen herumschlüge, deren Bewältigung nicht seine schicksalshafte Bestimmung sei.

Leop. Zahn.

Seicento-Ausstellung in Florenz

Noch in diesem Frühjahr soll im Palazzo Pitti zu Florenz eine Ausstellung von etwa 800 Gemälden des Sei- und Settecento eröffnet werden. Die Bilder stammen aus Kirchen, Museen und zum großen Teil aus Privatbesitz der verschiedensten Länder Europas. Sie werden

uns zum erstenmal den ganzen Darstellungskreis des Seicento: Altarstücke, profane Darstellungen, Landschaften, Stilleben, Porträts vor Augen stellen und außerdem Proben sämtlicher im Seicento geläufiger Maltechniken bringen.

Von den einzelnen Meistern soll Caravaggio mit etwa einem Dutzend von Bildern vertreten sein: sogar die drei Bilder aus S. Luigi dei Francesi sollen auf der Ausstellung erscheinen, ebenso die beiden Gemälde aus S. Maria del Popolo. Die neapolitanische Schule wird durch Meister wie Cavallino, Stanzione, Solimena, Giordano, Giaquinto und Salvator Rosa glänzend repräsentiert werden. Auch wird sich Gelegenheit bieten, die Schulen Oberitaliens, vor allem Mantua, Verona und Piacenza kennen zu lernen. Von den Genuesen werden besonders Strozzi und Magnasco, von den Bolognesen neben den Carracci und ihren Schülern vor allem G. M. Crespi zu sehen sein. Auch ein Überblick über die Entwicklung der venezianischen Schule bis auf Guardi und der römischen bis auf Batoni wird den Besuchern geboten werden.

Die Leitung der Ausstellung, für die England, Deutschland, Österreich, Frankreich ihre Teilnahme bereits zugesagt haben, liegt in den Händen von Ugo Ojetti, Carlo Gamba und Luigi Dami.

Es ist vielleicht die erste große Gemäldeausstellung, die sich ausschließlich mit dem Sei- und Settecento befaßt. In der Tat ein kunstgeschichtliches Ereignis von allergrößter Bedeutug. L. S.

Die Manet-Ausstellung in Kopenhagen

Das Interesse für französische Kunst, besonders des 19. Jahrhunderts, ist in Dänemark sehr lebhaft. Es führte vor einigen Jahren zur Gründung einer „Vereinigung von Freunden der französischen Malerei", die für Ankäufe und Ausstellungen sorgt. Diese veranstaltete vor kurzem eine interessante Manet-Ausstellung, die aus Werken des Künstlers in ganz Skandinavien zusammengebracht war. Es seien als kleine Auswahl unter den Werken erwähnt: Der grandiose „Absynthtrinker", der 1859 vom Pariser Salon abgewiesen wurde und jetzt in der Glyptothek in Kopenhagen ist, ferner Helène Andrès genial gemaltes Bild von 1875 aus Stockholm, ebenso wie der unvergleichliche „Junge Mann eine Birne schälend" von 1868/69. Interessant ist auch das Bild eines „Dampfers Abfahrt" (1869), das der sehr bedeutenden Sammlung Wilhelm Hansens „Ordrupgaard" bei Kopenhagen gehört. Den einzigartigen Duft von Manets Licht- und Schattenbehandlung, bei erstaunlicher Anspruchslosigkeit der Farbwirkung, zeigt das Porträt Isabella Lemoniers (1877, Kristiania), das dem Bilde, früher bei Pellerin, verwandt ist. Kristiania besitzt auch das sommerwarme, farbenreiche „Im Treibhause" mit Madame Manet (1876), das an das Bild der Nationalgalerie (Berlin) „Dans la Serre" mit dem Porträt der Madame Guillemet erinnert. Besucher Skandinaviens sollten nicht versäumen, die hier nur kurz angedeutete Ausstellung zu sehen.

Im „Kunstmuseum" ist zu gleicher Zeit Dr. Caroes Gabe von acht französischen Bildern ausgestellt. Sie waren ursprünglich im Besitze von Mette Gauguin, der dänischen Frau des Malers. Es sind zwei von seinen frühen Werken aus den achtziger Jahren, eine farbenfeine Marine aus Dieppe und ein kleineres Schneebild. Guillaumin ist mit vier recht guten Arbeiten vertreten und zwei kleine, interessante Aquarellbilder von Pissaro und dem in Holland geborenen Jongkind geben eine bescheidene Vermehrung französischer Kunst in den Museen Kopenhagens. Charlotte Weigert.

Breslau

Der „Verein der Kunstfreunde" hat sich durch eine künstlerische Tat eingeführt, indem er die frühere Getreidemarkthalle durch den Architekten Effenberger in eine äußerst geschmackvolle Ausstellungshalle umbauen ließ, die nicht nur den hiesigen Künstlern und Kunstgewerblern, sondern auch Schaffenden anderer Städte die Möglichkeit gibt, ihr Werk zu zeigen. Um die sehr hohen Unterhaltungskosten zu ermöglichen, wird die Halle auch an Vereine und Kunstgenossenschaften vermietet. Der Ausbau ist außerordentlich gut gelöst und es sind Räume von erstklassigen Ausmaßen geschaffen. Die erste Ausstellung selbst ist allerdings nicht besonders vorteilhaft. Aus dem immerhin ansprechenden Niveau ragen nur die Arbeiten von Otto Mueller, Oskar Moll, Bednorz und Aschheim hervor. Liebenswürdige Interieurs von Kardorff und ernste Arbeiten Hans Leistikows fesseln noch neben den Plastiken von Gosen, dessen Bildnisbüsten ausgezeichnet sind.

Im Museum war eine Ausstellung mit dem seltsamen Untertitel: „Von Corinth bis Matisse". Besser als diese willkürliche Benennung war das Ausgestellte, das Echtes aus der neueren Entwicklung der Malerei bot. R. C. M.

Erfurt

Aus den Ereignissen der letzten Zeit muß die vom Kunstverein veranstaltete Schmidt-Rottluff-Ausstellung hervorgehoben werden, die neben früheren Werken (zum Teil aus Erfurter Privatbesitz) vor allem die künstlerische Ausbeute der letzten Jahre von der Ostseeküste brachte, die den Meister — bei aller Ungleichwertigkeit im einzelnen — doch in der Vollkraft seines Schaffens zeigt. Bilder wie der „Hafen", die „Ernte" oder die „Heimkehrenden Boote" sind von einer Monumentalität und Geschlossenheit des farbigen wie des formalen Aufbaus, die Schmidt-Rottluff zum Schöpfer großflächiger Wandmalereien geradezu prädestinieren.

Im Februar schloß sich daran eine Ausstellung der Erfurter Kunstgewerbeschule.

Inzwischen ist auf dem Neuen Friedhof das Schmidtsche Grabmal fertiggestellt worden, ein Monumentalwerk des Erfurter Bildhauers Johannes Walther. Sieben mächtige Pfeiler, an der Innenseite mit Flachreliefs geschmückt, neigen sich kuppelartig gegeneinander und gehen schließlich in ein Geflecht von sich durchdringenden Rippen über. Der gegen 5 m hohe Bau überwölbt das Grab, dessen Platte eine symbolische Liegefigur trägt. Der Gesamteindruck des Denkmals, das eine wohl restlos geglückte Synthese von architektonischen und plastischen Formen darstellt, ist der einer seltsam-feierlichen Wucht. Das Ganze ist in grauer Basaltlava ausgeführt und aus einzelnen Stücken zusammengesetzt. P.

Paris

Am 15. März wurde in Paris, Rue de la Ville-l'Evêque 18, eine Ausstellung französischer Kunst unter dem Titel „Von Ingres bis Matisse und Lhote" eröffnet, deren finanzieller Ertrag dem Museum in Straßburg zugute kommen soll, damit diesem die Möglichkeit gegeben wird, französische Werke, die dem Straßburger Museum fast völlig fehlen, zu erwerben. Die Ausstellung findet in den Räumen statt, die letztes Jahr die große Ingres-Ausstellung beherbergt haben.

Wiesbaden

Der Nassauische Kunstverein beherbergt zur Zeit eine kunstgewerbliche Ausstellung, die in der Hauptsache Spitzen zeigt, darunter die hervorragend schönen figürlichen Tüllstickereien von Käthe Filchen. Des weiteren werden in einem Saal gute Biedermeierbildnisse aus Privatbesitz gezeigt, sowie zwei große Familienbildnisse von M. L. Stapleaux, datiert 1822 und 1825, die durch Stiftung in den Besitz des Museums gelangt sind. Der wenig bekannte Künstler ist von vortrefflicher Qualität. ch.

Zürich

Im Züricher Kunsthaus sieht man zur Zeit eine umfassende Kollektivausstellung von Werken Cuno Amiets, die einen in jedem Sinne fast lückenlosen Überblick über das Schaffen dieses bedeutenden Schweizer Malers gewährt. Neben den Landschaften und Bildnissen Amiets — unter diesen auch einige sehr interessante frühe Stücke — vereinigt die Ausstellung in zwei kleinen Kabinetten eine Serie kostbarer Pastelle und daneben eine Sammlung von Aquarellen und Zeichnungen, unter denen die Jugendarbeiten aus der Bretagne besonders hervorgehoben werden müssen. Endlich fehlen in dieser mit Liebe und großer Mühe zusammengebrachten Ausstellung auch die plastischen Arbeiten nicht, die der Künstler in den letzten Jahren gefertigt hat. Da Amiet ein Meister von europäischer Geltung ist, wird eine solche Ausstellung auch über die Grenzen der Schweiz hinaus Interesse wecken. n.

Von Künstlern und Gelehrten

Richard Schöne, der ehemalige Generaldirektor der Königl. Museen in Berlin und als solcher unmittelbar Vorgänger von Wilhelm Bode, ist Anfang März 82 Jahre alt in Berlin gestorben. Schöne ist es gewesen, der den in den letzten Jahrzehnten erfolgten Ausbau der preußischen Sammlungen in den Grundzügen vorbereitet hat. Er war ein feiner Kenner, auch wenn er ursprünglich mit der Kunstwissenschaft direkt nicht zusammenhing, denn er begann seinen Weg als Altphilologe und war auf dem Umweg über den Weimarer Preller, bei dem er sich künstlerisch betätigt hat und später über eine Berliner bezw. Hallenser Professur für Archäologie vortragender Rat im Kultusministerium geworden. Von hier aus hat er 1880 die Generaldirektion der staatlichen Kunstsammlungen übernommen. In der Geschichte der deutschen Museen darf sein Name nicht vergessen werden. — Dr. Georg Leidinger, der Oberbibliothekar und Direktor an der Staatsbibliothek in München, über dessen Berufung nach Berlin kürzlich an dieser Stelle berichtet wurde, hat dieselbe abgelehnt. — Der Bildhauer August Heer ist in Arlesheim bei Basel vor kurzem im Alter von 55 Jahren gestorben. Neben zahlreichen dekorativen Arbeiten an öffentlichen und privaten Bauten in der Hauptsache in Basel und Bern schuf Heer das Wilhelm Baumgartner-Denkmal in Zürich. Sein Bestes gab er jedoch auf dem Gebiet der Porträtplastik. — In Dresden starb 67jährig der Bildhauer Prof. Hugo Spieler, der früher an der dortigen Akademie unterrichtete, und außerdem der Bildhauer Karl Röder, ein Schüler Ernst Hähnels, im Alter von 68 Jahren. — Der Kirchenbaumeister Dr. Friedrich Pützer, Professor für Architektur an der Technischen Hochschule zu Darmstadt und Erbauer der dortigen Pauluskirche und des Darmstädter Hauptbahnhofs, ist gestorben. — Kürzlich starb in der Nähe von Bern einer der bekanntesten Porträtisten der Schweiz, der Kunstmaler Wilh. Balmer 57 Jahre alt, der als Mitarbeiter Alb. Weltis das große Landsgemeindebild im Ständeratssaal zu Bern nach dem Tode Weltis vollendete. — Ende Februar ist in Orsay bei Paris der bekannte Tiermaler und Graphiker Evert Louis van Muyden im Alter von 68 Jahren gestorben. Er war ein Großneffe Rodolphe Töpffers und hat sich als Illustrator und Radierer nicht nur in Frankreich und der Schweiz, sondern auch in Amerika einen Ruf erworben. — Der Privatdozent für Archäologie an der Technischen Hochschule zu Darmstadt, Prof. Eduard Anthes, ist vor kurzem 63jährig gestorben. Er war Denkmalspfleger für die Altertümer im Großherzogtum Hessen und Vorsteher des Denkmalsarchivs. — Als Nachfolger des verstorbenen Dr. Paul Erich Küppers ist Dr. Eckart von Sydow-Berlin als künstlerischer Leiter der Kestner-Gesellschaft

in Hannover berufen worden. — Prof. German Bestelmeyer, der bekannte Architekt, zur Zeit Vorsteher eines Meisterateliers an der Berliner Akademie und ordentlicher Professor der Architektur an der Technischen Hochschule zu Charlottenburg hat eine Berufung als Nachfolger des Prof. von Tiersch an die Münchener Hochschule erhalten und dürfte derselben Folge leisten. — In Berlin starb im Alter von 55 Jahren der Kustos am Kunstgewerbemuseum, Prof. Dr. Heinrich Doege, der speziell die Lipperheidesche Kostümbibliothek geleitet hat und als gründlicher Kenner der Trachtenkunde einen begründeten Ruf genoß. — Im Alter von 60 Jahren ist in London Gräfin Feodora Gleichen, eine verdienstvolle Bildhauerin, gestorben, die im vorigen Jahre für ein Kriegerdenkmal das Band der französischen Ehrenlegion erhalten hatte. Die „Times" nennen ihren Tod einen wirklichen Verlust für die englische Bildhauerkunst.

Neue Bücher

Einspruch gegen das Chinabuch von Ernst Fuhrmann

Wegen der Unsumme von Sachfehlern und falschen Beschriftungen, sowie des ganz zufällig zusammengetragenen Bildmaterials in dem Buch „China, das Reich der Mitte" von Ernst Fuhrmann gehen mir dauernd Zuschriften zu, die gegen diese Publikation Protest erheben, da das Buch als Band 4 der von mir herausgegebenen Schriftenserie „Geist, Kunst und Leben Asiens" bezeichnet ist. Ich muß aber hiermit erklären, daß ich mit der Herausgabe dieses Buches nichts zu tun habe, sondern daß der Leiter des Verlages, der zugleich Autor dieses Chinabuches ist, eigenmächtig seine Arbeit als von mir herausgegeben bezeichnet hat. Ich habe davon erst Kenntnis erhalten, als mir das Buch Wochen nach Erscheinen im Buchhandel zu Gesicht kam, da ich unterdessen verreißt gewesen war und der Verlag es nicht für nötig gehalten hatte, mir ein Belegexemplar zu senden. Auch ist in dem Buch ohne mein Vorwissen und ohne meine Erlaubnis Abbildungsmaterial verwertet worden, das von mir gesammelt worden ist und für eine eigene Publikation bereit lag. Ich stehe also für dies Buch in keiner Weise ein und halte auch eine sachliche Berichtigung der Fehler durch mich nicht für angezeigt. Dem Verlag steht nicht das Recht zu, das Buch als von mir herausgegeben — und damit als von mir gutgeheißen — zu kennzeichnen. Karl With.

Wilhelm Waetzold, Deutsche Kunsthistoriker, von Sandrart bis Rumohr. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Von den zahlreichen Büchern über Kunst, die in letzter Zeit erschienen sind, sei als besonders erfreulich hervorgehoben: Wilhelm Waetzold, Deutsche Kunsthistoriker, von Sandrart bis Rumohr (Verlag E. A. Seemann). Wer nicht gern Geschriebenes über Kunst liest, wird vielleicht davor zurückscheuen, nun gar ein Buch über Bücher über Kunst zu lesen. Aber er wird angenehm enttäuscht sein. Es entfaltet sich hier ein Stück deutscher Geistesgeschichte von hohem Rang, in das man sonst kaum so sicher und lebendig eingeführt werden kann. Der Verfasser beherrscht sein reiches Wissen mit einer vorbildlichen Klarheit und Sicherheit, überall fühlt der Leser dankbar den Blick für das Wesentliche, für das menschlich, künstlerisch und geschichtlich Wertvolle, gewinnt von Persönlichkeiten und geistigen Strömungen deutliche und sinnvolle Vorstellungen. Kein Gelehrtenkram, keine Verfasser-Eitelkeit, und eine anschauliche Sprache. Wissen, Blick und Geschmack finden sich in der kunstgeschichtlichen Schriftstellerei selten so glücklich vereint wie hier. Ludwig Justi.

Wilhelm Fraenger, „Hercules Seghers". E. Rentsch Verlag, 1922.

Mit so eigenem und festem Griff wußte schon lange Niemand eine Künstlerpersönlichkeit aus der gleichmacherischen Entwicklungsgeschichte zu packen und dicht vor uns zu stellen. Ein hartnäckiges Bestreben, den uns seit etlichen Jahren so interessanten Namen Seghers zur vollen Gestalt werden zu lassen, zwingt bohrende Deutung seines Werks mit großartig-starrem Schicksalstypus zusammen. Ein Leben wird mit allen Mitteln der Forschung und Dichtung auf seine Dämonie hin fixiert, und sein Schaffen ganz als Zeugnis solcher Raserei, ganz als Selbstporträt der individuellen Idee verwertet. Seghers steht plötzlich und unvergeßlich da: ein furchtbesessener Pathetiker der Zersetzung, ein katastrophal Entfremdeter. Leibhaftig gewordene Quintessenz dessen, was aus dem abnormen und aufreizenden Radierwerk des vorrembrandtischen Landschafters aufschreit und aufschweigt, drängt der menschliche Umriß wieder rückwärts den Blättern Züge einer grotesken Zerrüttung zu, die ihnen ursprünglich, von einem noch nicht an der Vision persönlichen Schicksals entzündeten Blick kaum anzusehen waren. Kühne Hypothesen, kunsthistorisch und psychologisch trefflich gerüstet, springen hinzu und straffen das sonderbare Gesicht. Eine Werkfolge, die vorher durcheinander lag, wird von der (aus ihr abstrahierten) Idee dieses Schaffens aus rekonstruiert. Verwandte Klänge aus Strindberg, Hamlet, Bibel usw., deren Verwandtschaft nur hinsichtlich einer hypostasierten Physiognomie besteht, werden herangezogen, dieser Physiognomie vollends Odem zu geben. Vielleicht ist das nicht „wissenschaftlich", — um so schlimmer für die Wissenschaft! Denn es ist wissend und in aller Gewagtheit gewissenhaft, und es ist unbedingt Gestaltung. Das Reziproke des gegenseitigen Sichbefruchtens von Gegebenheit und Ergebnis macht die ma-

gische Tiefe aller Gestaltung aus. Auf kunstwissenschaftlichem Gebiet war kaum je genialere Hingabe an diesen Überwindungsprozeß der Fakten ins Wesen spürbar als in diesem energischen, ja fanatischen Buche Fraengers.

Es ist ein bedeutendes Werk, obschon es kein durchwegs befriedigendes ist. Denn es verläuft sich mit aller Genialität in eine Rekonstruktion. Es pointiert mit interpretatorischer und kombinatorischer Anspannung nur in ein Psychogramm. Was geht uns denn wirklich der Patient Seghers an? Sein Name hat für uns doch nur als Index einer individuellen Formensprache Sinn, als Titel für einen wesenhaften Fall unter den vielen Möglichkeiten von Weltauffassung. Nicht eine Physiognomie hinter diesen sonderbaren Radierungen gilt es zu ermitteln, sondern die Physiognomie dieser Blätter selbst zu weisen und mit anderen zu konfrontieren. Fraenger lächelt über Stilkunde, und gerät so trotz allen Gaben in eine Sackgasse. Er verfängt sich in psychoanalytischen Sezierräuschen, und läßt sich das Phänomen der Seghersschen Radierung darüber entgleiten.

Allein: dies ist Sache der Grundeinstellung, nicht etwa einer begrenzten Begabung. Denn in der Beschreibung und Ausdeutung der einzelnen Blätter ist Fraenger reich und treffend wie die wenigsten. Der spröde, zerfurchte, korkhafte Charakter von Berg und Gelände, die pedantisch zerkleinernde Mühsallust der Graphik, die Differenzen in Aufbau und Handschrift sind äußerst präzis beobachtet und fesselnd zum Ausdruck gebracht. Den Bildern ist ein sprachliches Leben von höchster Vehemenz zugeführt, so daß sie unter der Beschreibung zu wachsen und zu wogen beginnen. Freilich bleibt hier wieder einschränkend zu bemerken, daß die ganz ungewöhnlich farbige Darstellung mitunter von gespreizten und befremdlichen Worten überwuchert wird, wie z. B. „Saumsal", „Vergeisterung", „Veranderung", „verriemseln", „Entwerden", „rösch" usw., die (zumal in der Häufung) abzulehnen auch Der nicht umhin kann, dem ein schöpferischer Stil gerade in wissenschaftlichen Büchern wohltut. Hier bleibt zuviel Absicht laut zwischen den an sich so brillanten Worttupfen. Und es hat bei aller Vitalität des Ausdrucks etwas krampfhaft Aufgemachtes, wenn etwa eine Kupferplatte so beschrieben wird: „Räßes Metall quälerisch aufgeschrundet durch einen zeckenhaft sich einkrallenden Stift, stigmatisiert in bohrender Punktierung, mit kalter Nadel strähnendünn zerkämmt und durch das Flechtwerk der Schraffuren rissig überrindet."

Es fiel schwer genug, gegen ein so mustergültig angeordnetes, geistvolles und überzeugendes Buch diese Einwände vorzubringen, die sprachliches und psychologisches Sichübernehmen betrafen. Es sind Mängel aus Überschuß. In keiner Hinsicht ist dies Werk arm. Man wird äußerst geschickt tief in die Geheimnisse technischer Experimente, insbesondere in das farbradierungstechnische Verfahren des Hercules Seghers eingeführt. Die Kunst dramatischen Darstellens setzt auch dort nicht aus, wo Probleme der Datierung und den Lebenslauf betreffende Hypothesen erklärt werden. Abgesehen von der auf recht schwanke psychologische Argumente gestützten Nachweisung der Alpenreise des Künstlers haben die Folgerungen zwingende Kraft. Die Blätter ordnen sich zur Biographie eines einsamen Lebensweges. Es ist die Art Mensch, der diese kummervoll-phantastische, diese tragisch zersplitterte Handschrift zuzutrauen wäre, ganz stark ins Auge gefaßt. War des Verfassers Ehrgeiz, so den historischen Seghers, den Schüler des Gillis van Coninxloo, biographisch zu eruieren, so würde mir das als recht unzuverlässig erscheinen; aber wem dieser Ehrgeiz fern liegt, der wird von dieser falschen Rechnung nicht eben viel Aufhebens machen müssen. Man kann sich kaum ein scharfsinnigeres und eindringlicheres Verarbeiten eines rätselvollen Komplexes denken, als es hier vorliegt. Daß gewisse späte Darstellungen der Tiefebene (vor allem auch die hier gar nicht berücksichtigten Gemälde) recht schwierig nur dem Seelenbild, wie es sich aus den kraus verrunzelten und versessen detaillierten Ruinen- und Gebirgsdarstellungen der Hauptsache nach erstellt, einzupassen waren, hindert nicht, daß dieses Bild zu den wahrhaft schöpferischen und imposant durchgeführten Leistungen der Kunstgeschichtsschreibung gehört.

Willi Wolfradt.

Walter Friedlaender, Claude Lorrain. Verlag P. Cassirer. Berlin 1921.

Der Verfesser läßt seinem Buche über Nicol. Poussin (1914) nun eine Arbeit über dessen „lyrisches Gegenspiel: Claude Lorrain" folgen. Letzten Endes ist es ein Beitrag zur Geschichte der Landschaftsmalerei, und so mit Recht von Anfang als der Darstellung wert gepackt. Das Buch beginnt mit einem Kapitel, die Landschaftsdarstellung vor Claude Lorrain, im Anfang zu hastig und ungerecht, dann aber — vom 16. Jahrhundert ab — mit breiter Klarheit die wesentlichen Ecksteine scharf austreibend. Nach einer schlichten Darstellung des Lebens — auf Grund der Hauptquellen: Sandrart und Baldinucci —, eines beneidenswert stillen, langen und arbeitsreichen Lebens, geht der Verfasser an das Werk: Gemälde und Radierungen. Das Fazit wird in einem „Claude und Poussin" überschriebenen Kapitel gezogen, das mit sehr ansprechender Durchdringung und konkreter Erlebniserkenntnis sachlich die Werte des von Großen wie Goethe geliebten Künstlers zeichnet, seine Taten: Entdeckung des Lichtfaktors für die Landschaftsmalerei, seine menschliche Bindung und Stärke: lyrische Stimmung gegenüber heroischer Dramatik, ratio, Theorie und doch! Künstlertum

Poussins gerecht und erlebnisreif zeichnet. Kritische Anmerkungen, Register und gute Abbildungen, sogar bunte, erhöhen den Wert der sympathischen Biographie sehr. V. C. Habicht.

Otto Fischer, „Caspar David Friedrich. Die romantische Landschaft." Strecker & Schröder. Stuttgart 1922.

Der immer allgemeiner werdenden Einsicht, daß Deutschland in C. D. Friedrich einen seiner wesentlichsten Künstler zu verehren hat, verdanken wir diese erste leicht zugängliche Publikation, die in guter, Auberts Band weit übertreffender Ausführung 25 Gemälde reproduziert, und zwar in einer Auswahl, die alle Möglichkeiten des Künstlers repräsentiert. Allenfalls wünschte man sich den knappen Stil der Frühzeit, der uns Heutige künstlerisch am meisten angeht, noch mehr betont. Auf deutenden Text hat der Herausgeber verzichtet, dafür aber den Bildern Dokumente aus der Frühromantik beigegeben. Friedrichs eigene hinterlassene Aussprüche; Sätze aus Runges Briefen; Teile aus den Briefen zur Landschaftsmalerei, in denen Carus den von ihm geprägten Begriff der „Erdlebenkunst" ausführt; schließlich Kleists und Clemens Brentanos Beiträge zu dem „Kapuziner am Meer". Das sind die aufschlußreichsten zeitgenössischen Anmerkungen, altbekannt, doch hier einmal dankenswert zusammengestellt und eine schöne Veranschaulichung des neuen, pathetisch gesteigerten Verhältnisses zur Landschaft, dessen feierlicher Ausdruck eben die Malerei Friedrichs ist. Willi Wolfradt.

Max Raphael, Idee und Gestalt. Ein Führer zum Wesen der Kunst. Mit 24 Abbildungen. München, Delphin-Verlag.

Raphael gliedert sein Thema in zwei Hauptabschnitte: Über das Wesen der Kunst und die Wertung des Kunstwerkes. An einzelnen Beispielen untersucht er das schöpferische Verhältnis des Künstler zur Welt, die Entwicklung des bildenden Triebes, Stilmöglichkeiten der bildenden Phantasie. Er vergleicht Masaccios Zinsgroschen mit Hodlers Fresko zu Hannover, Lehmbrucks Kniende mit einem gotischen Engel im Dom zu Orvieto, ein Relief ägyptischer Tänzerinnen aus dem Ärztegrab mit Seurats „Chahut", de Fioris „Jüngling" mit einer archaischen Statue von der Akropolis, so gut wie einzelne Werke von Haller oder Poussin untereinander. Raphael bleibt nicht bei formalen Problemen stehen, sondern versucht die geistig-seelische Struktur eines Kunstwerkes, sein Ursprungsgesetz, seine Stellung innerhalb der Zeit und des Gesamtwerkes des Urhebers zu erfassen. Ohne eine Reihe gewagter Konstruktionen geht es dabei nicht ab. Und sollte es im Gesamtgebiete der Kunst kein geeigneteres Objekt geben, an dem man Persönlichkeitsunterschiede klarlegen kann, als schwache Bilder von Wiegele und Tscharner, denen es in so starkem Maße an Persönlichkeitswerten fehlt? Immerhin enthält das Buch eine Fülle feinsinniger Beobachtungen die unmittelbar an das Kunstwerk heranführen.

Ob „wechselnde Ausstellungen" zu den Hauptaufgaben eines modernen Museums gehören, erscheint sehr fraglich, besonders wenn diese Ausstellungen bestimmt werden durch „sachliche Kritik, berechtigten Ehrgeiz" und man staunt, „gesellschaftliche Anerkennung!" Ein höchst schwankendes und durchaus unkünstlerisches Kriterium, zudem hat es bei den Schöpfern eines neues Stiles, zur Zeit da sie ihre Schlachten geschlagen haben, stets versagt. Rosa Schapire.

Otto Zoff, Das Leben des P. P. Rubens. Mit 20 Abbildungen in Offsetdruck. O. C. Recht-Verlag München, 1922.

Im Menschen Rubens inkarniert ein Zeitalter, im Werke Rubens manifestiert sich die grandiose Vitalität des Menschen. Zu einer Trinität von organischer Zusammengehörigkeit verwächst hier Mensch, Werk und Zeit. Das Werk ist noch da, spricht zu uns mit dem aufrauschenden Pathos des Schöpfers und seiner Epoche. An dieses daseiende schaubare Werk wird sich der Kunsthistoriker halten, aber den Dichter muß es reizen, die Vision des Menschen und seines Lebens zu gestalten. Den Rubens der Kunstgeschichte und der Museen läßt Otto Zoff beiseite: er nimmt den Künstler nicht so sehr wichtig, weil er ein unsterbliches Werk hinterlassen hat, sondern weil er ein Leben gelebt hat, dessen Großartigkeit fast noch unfaßlicher und hinreißender ist als die Bilder, welche der Niederschlag dieses Lebens sind. In Verhaeren und R. Rolland hat Otto Zoff seine Vorläufer; wie jene steigert er die Biographie zur Dichtung, zu einer Dichtung aber ohne Mißachtung oder Verfälschung der von der Forschung festgestellten Tatsachen. L. Z.

Moderne flämische Buchillustrationen

Es ist bisher vielleicht noch zu wenig beachtet worden, daß Franz Masereel aus Gent stammt, und daß seine Holzschneidekunst nach der stilistischen wie nach der gefühlsmäßigen Seite hin ein flämisches Erzeugnis ist: im Vaterlande des Künstlers wandelt eine ganze Schar von Holzschneidern auf ähnlichen Ausdrucksbahnen. Die bekanntesten unter ihnen sind Gustave de Smet, Jan und Jozef Cantré, Henri van Straten. Die Sonderart, welche diese Künstler verbindet, ist so stark und offenkundig, daß es erlaubt ist, von einer besonderen Richtung oder Schule zu sprechen. Gefördert werden diese jungflämischen Holzschneider vor allem von der Kunsthandlung „La Selection" in Brüssel und von der Verlagsanstalt „De Sikkel" in Antwerpen; auch die tapfere und anregende politisch-literarische Monatsschrift „La Lumière", Antwerpen, bringt häufig von ihnen Abdrücke meist karikierenden Inhalts. Vor eine schöne illustrative Aufgabe

wurde Henry van Straten dadurch gestellt, daß ihm der Sikkelverlag den Bildschmuck zu Guilliam Ogiers Drama „De Gulsigheijdt“ übertrug. Das Buch ist soeben in der Liebhaberserie: De seven Sinjoren als ein sorgfältig gedruckter großquartförmiger Band herausgekommen. Die Vorrede zu dem alten, erstmals 1639 erschienenen Volksstücke schrieb mit Humor und Sachkunde Dr. W. van Eeghem. Gegenüber van Straten, der sich in diesen Bilderbeigaben als ökonomischer Ausnutzer der Fläche, als ein strenger Führer der Holzschnittlinien erweist, ist Jozef Cantré unbändiger, üppiger, überschwellender zu nennen. Er illustrierte für den gleichen Verlag eine Szene aus dem Don Quichoteromane, ohne Rücksicht auf irgendwelches spanische Zeit- oder Ortskolorit, ganz bäuerlich-simpel empfunden, volkstümlich im besten Wortsinne. Der Titel des Buchs lautet: „De Historie van Grisostomo en Marcela“; es ist ein auf bestes Papier mit fürstlicher Raumvergeudung gedruckter stattlicher Band. Auch zu den Gedichten des jungen Lyrikers Wies Moens lieferte Cantré Holzschnitte, und auch diese gab der Sikkelverlag heraus. In Holland erregt eine derartige verlegerische Unternehmerfrische bei den Berufsgenossen Erstaunen. Hält sich doch in Holland der Geschmack begüterter Bücherfreunde noch durchweg an die alt erprobten, teilweise nach englischem Muster stilisierten („Zilverdistel“) Satz- und Illustrationsformen. Um so mehr verdient es der Sikkelverlag in Antwerpen, der mit einer weit minder kaufkräftigen Kundschaft zu rechnen hat, daß sein Sich-einsetzen für moderne und noch befehdete Graphiker gebührend gewürdigt werde.

Neben diesem Unternehmen ist es in Antwerpen der Verlag der Zeitschrift „Lumière“, der den modernen flämischen Holzschneidern nachdrückliche Förderung angedeihen läßt. An der Spitze des Unternehmens steht der Dichter und Kulturkritiker Roger Avermaete; seine Zeitschrift gründete er vom ersten Augenblicke auf internationale Zusammenarbeit. Vertrauensmann für Deutschland ist Ivan Goll. Die Zeitschrift ist politisch ein Organ des Pazifismus; die Holzschnitte verrichten darin, oft mit bitterem Humor, den Dienst anschaulicher Anklage. Die Zeitschrift zeigt damit an, wie auch in Flandern die Kunst des Holzschnitts aufs kräftigste von den politischen Gegenwartsstimmungen befruchtet wurde. Daneben veranstaltet der Verlag Mappenausgaben, die weniger an tagfällige Fragestellungen anschließen. Es sind, hinsichtlich des Umschlags und des Formats bescheidene Unternehmungen, wie das bei der geringen Käuferanzahl in Belgien nicht anders erwartet werden darf: hinsichtlich der drucktechnischen Herrichtung aber halten diese Blätter den Vergleich mit den Veröffentlichungen in jedem anderen Lande aus. Die Liste der schon ausgegebenen Mappen ist sehr beträchtlich; manche dieser Folgen erschien bereits in einer zweiten Auflage. Herb und scharfkantig in der Art wie Frans Masereel arbeitet Henri van Straten (La Tentation de Saint Antoine, 1re partie, huit planches); weicher, gewissermaßen fasernder ist die Schnittechnik bei Jan Cantré (5 Chansons paiennes); überschwellend füllt seine Blätter Joris Minne mit Figur und schwunghafter Arabeskensprache (Cornemuse, Six planches, Contretexte de Roger Avermaete). Daß die Kunst des Holzschnitts in Flandern, wo es mit derselben bis in die Kriegsjahre sehr im Argen lag, einen solchen Aufschwung und eine solche vertriebsmäßige Ausbreitung gefunden hat, ist jedenfalls der Würdigung wert. H.

Verschiedenes

Gegen die Besteuerung von Kunstwerken

Der Steuerausschuß des Reichstages hat kürzlich über die Einbeziehung der Kunst- und anderen Sammlungen in das Vermögenssteuergesetz Beschluß gefaßt, der vermutlich endgültig sein dürfte, da das Plenum voraussichtlich nichts daran ändern wird. Danach sind alle Sammlungen und Sammlungsgegenstände, die bis 1. August 1914 erworben worden sind, von der Steuer befreit und die nach diesem Termin erworbenen Dinge dann, wenn ihr Ankaufswert unter 20000 Mark für den einzelnen Gegenstand oder unter 200000 Mark für die Sammlung liegt. Damit sind eine Reihe von Härten des ursprünglichen Entwurfes beseitigt. Das Interesse der deutschen Kunst- und Kulturpflege erfordert aber ein Weiteres. Fast bei jedem hervorragenderen Stücke auch der zeitgenössischen Kunst ist in unseren Zeiten der Geldentwertung der Ankaufspreis jetzt höher als 20000 Mark. — Und es heißt deshalb, das Schicksal deutschen Sammelwesens äußerst gefährden, wenn in durchaus bureaukratischer Kleinlichkeit der Freude am Besitz guter Kunst in so lächerlicher Weise Grenzen gezogen werden. n.

Die am 28. Februar d. J. im Herrenhause zu Berlin auf Veranlassung des Wirtschaftlichen Verbandes bildender Künstler einberufene Versammlung der bildenden Künstler, Schriftsteller und Tonsetzer Berlins bezweckte einen leidenschaftlichen Protest gegen die Unbill, die dem Kunstleben und der Künstlerschaft durch die Steuergesetze zugefügt wird. Die Versammlung berief sich auf den Artikel 142 der Reichsverfassung, der lautet: „Der Staat gewährt der Kunst Schutz und nimmt an ihrer Pflege teil.“ Dem entsprechen aber nicht die Taten. Rechtsanwalt Kodlin wies nach, daß die geplante neue Vermögenssteuer in ihren Folgen jede Kunstpflege unmöglich machen müßte. In den Reden der Maler Schlichting, Baluschek und Marcus kam der Widerspruch gegen die Umsatzsteuer für bildende Künste aufs schärfste zum Aus-

druck. Schlichting betonte die verhängnisvolle Schädigung durch die Aufhebung der Frachtfreiheit für Ausstellungen, die die Hinzuziehung auswärtiger Künstler in größerem Umfange ausschließt. Die von der Versammlung eingebrachte Entschließung fordert die Freilassung der Kunstwerke als solche von jeder Besteuerung (Luxus-, Umsatz- oder Vermögenssteuer), ferner ein Verlagsrecht für die bildende Kunst, Förderung der Bestrebungen zur Verbesserung der für den Künstler notwendigen Materialien, insbesondere der Künstlerfarben, die Wiedereinführung von Frachtermäßigungen bei Ausstellungen, die Bewirkung des erforderlichen Austausches der Kunstwerke aus den verschiedenen Teilen des Reiches, die Wiedereinführung des freien Museumsbesuches durch die Künstler zu Lern- und Studienzwecken sowie Schutz gegen die beabsichtigten Mietssteuern, die den Künstlern ihre Ateliers und Werkstätten unhaltbar machen müßten. C. B.

Feststellung der Autorschaft bei Rembrandtbildern

Gegen das Verfahren des Engländers A. P. Laurie, um durch teilweise photographische Vergrößerung mit einer besonderen Camera die Zuschreibung eines Gemäldes zu kontrollieren, wendet sich im Haager „Vaderland" Professor Dr. W. Martin. Laurie sei weder kunsthistorisch noch künstlerisch entwickelt. Wäre der phototechnische Weg zur Kontrolle von Zuschreibungen gangbar, so wäre er schon lange angewendet worden, und all die verschiedenen Fragen von Rembrandt-Authentizität wären damit aus der Welt geschafft. Die Fragwürdigkeit der Rembrandt zugeschriebenen Bilder „Windmühlen" (Wiedner), „Bürgermeister Pankraz und seine Frau" (Buckingham Palace), „Der barmherzige Samariter" (Londoner Wallace-Museum), welche Laurie erwiesen zu haben vermeint, steht für Martin und andere seit langem fest. „Das durchaus nicht eindruckerweckende Gemälde des Wallace-Museums muß mit Rembrandts prächtiger Radierung (1633) verglichen werden: nach dieser stellt es meines Erachtens eine Kopie dar, von einem Maler verfertigt, der sein Vorbild nicht begriff."

Inzwischen haben die „Times" eine öffentliche Erörterung über die Echtheit des „Barmherzigen Samariters" begonnen. D. S. Mac. Cole hält es für wahrscheinlich, daß die Radierung eine Kopie nach dem Gemälde ist. Sie sei das Werk eines Stümpers, der obendrein der Darstellung unerwünschte Dinge hinzugefügt habe. Die Inschrift der Radierung lautet: „Rembrandt in ventor et feecit (sic) 1633". Vermutlich habe ursprünglich nur „Rembrandt inventor" gestanden und habe ein Lehrling oder Kunstkäufer die verkehrt geschriebenen Worte hinzugefügt. Mac Cole möchte die Radierung von der Liste der Rembrandtschen Werke gestrichen wissen. H.

Zum Weggange von Dr. Bredius aus dem Haag

Dr. Bredius, der, wie schon gemeldet wurde, Holland verläßt, um sich in Monte Carlo anzusiedeln, hat sein Anwesen im Haag, Prinsegracht Nr. 6, der Gemeinde zum Kaufe angeboten: die Stadt ist auf das Anerbieten eingegangen und hat die zum Kaufe nötigen 100000 Gulden bewilligt. Der Bilderbesitz von Dr. Bredius wird also weiterhin an der alten Stelle aufbewahrt werden: die Bilder bilden eine, von der Stadt zu verwaltende Leihgabe und werden wohl künftig den Namen eines „Bredius-Museum" erhalten.

Auch Alice van Stuers verläßt den Haag infolge erdrückend gewordener Steuerlasten. Ihre, durch den Vater Victor van Stuers zusammengebrachte Sammlung von Gemälden, Medaillen, Antiquitäten ist vor allem bedeutsam durch eine Anzahl Miniaturenbildnisse. Die altholländischen Meister der Sammlung (Werke von Cornelis Troost, Ravesteyn, Adriaan van de Velde, Jan Steen [Kirmes in Rijswijk], Ruisdael [Ansicht von Haarlem]) werden als Leihgabe dem Mauritshuis überwiesen. H.

Ein unbekannter Tiepolo

Der Architekt Alberto Riccoboni hat ein bisher unbekanntes Werk Tiepolos in der Kirche von Santa Maria della Consolazione in Pirano aufgefunden. Das Bild stellt die Jungfrau mit dem Jesuskind, in den Wolken schwebend, von Engeln umgeben, dar. Außerdem sieht man die Gestalten des Erzengels Michael, des heiligen Augustinus, der heiligen Monica und eines anderen Heiligen. Br.

La Selection

Der Brüsseler Kunstsalon „La Selection" gibt seit zwei Jahren eine Monatsschrift heraus, die mit ihren Abbildungen und Aufsätzen viel dazu beiträgt, in Belgien die moderne Kunst einzubürgern. Im ersten Jahre diente die Zeitschrift vor allem dem Bekanntwerden der Modernsten des eigenen Landes, will sagen der G. Permeke, G. van de Woestyne, Gustave de Smet, P. Spillaert, A. Servaes und nicht zuletzt James Ensors, von dem die Firma eine Aufsatz- und Ansprachensammlung herausgab. Im neuen Jahre hat der Rahmen der Zeitschrift sich geweitet. Das eben erschienene Januarheft befaßt sich in Wort und Bild ausschließlich mit afrikanischer Kunst. Die Zusammenhänge der Negerästhetik mit den Stilbestrebungen unserer heutigen Maler weist A. de Ridder in seinem Beitrage „L'art nègre et notre art nouveau" nach; F. Rugdant handelt über „Kongolesische Musik"; G. D. Périer skizziert einen Reiseweg durch die verschiedenen Negerkunstzentren im belgischen Kongo und veröffentlicht eine Liste von Büchern zum Studium der Negerkunst. Von den Abbildungen — nach Masken, Fetischen, Ziergeräten — sind

einige aus bekannten Veröffentlichungen übernommen. Schließlich teilt in den immer ergötzlich geschriebenen Anmerkungen die Redaktion mit, daß sich eine Vereinigung der „Freunde der Kongokunst“ in Brüssel gebildet habe, die eine Ausstellung afrikanischer Plastik plant, dafür beim Kolonialministerium aber kein Verständnis gefunden habe. H.

Jubiläum Pulchri-Studio

Die bekannte Haager Künstlervereinigung Pulchri-Studio feiert soeben das Fest ihres 75jährigen Bestehens. Ihre große Zeit erlebte die Vereinigung in der Zeit des Haager Impressionismus: Mesdag, der damalige Vorsitzende, wußte der Vereinigung auch gesellschaftliches Ansehen zu verleihen, indem auf sein Betreiben das schöne, mit wohlbelichteten Ausstellungsräumen versehene Klubhaus, Lange Vorhout im Haag, erworben wurde. Der gegenwärtige Präsident ist Professor Haverman, dessen Weltkenntnis und angeborener Verbindlichkeit es obliegt, die heutigentags unausbleiblichen Reibereien innerhalb der Vereinigung zu glätten. Zur Gelegenheit des Jubiläums wird eine Mitgliederausstellung abgehalten. H.

Brüssel

In den hiesigen Blättern wird erneut Stimmung gemacht für einen alten Plan: die Schaffung eines Unterstaatssekretariats für die schönen Künste. Die Blätter schlagen vor, diesen Posten mit einer Persönlichkeit zu besetzen, die nicht aus der Verwaltungslaufbahn hervorgegangen ist und dem Amte eine solche Stellung zu verleihen, daß sie die Sphäre der bureaukratischen Staubwolkenbildung überragt. Jules Destree, der vormalige Kultusminister, ergreift selbst im „Soir“ das Wort, um gleicherweise eine gründliche Umformung der oberen Verwaltung und Einteilung des Kunstressorts zu verlangen. Mit den folgenden Worten umreißt er das Bild des gedachten ministeriellen Kunstpflegers, der also in Belgien eine Art „Reichskunstwart“ — allerdings mit einem weiteren Dienstbereich als der deutsche — darzustellen hätte. „Nicht leicht wird diese leitende Persönlichkeit zu finden sein. Der Betreffende muß höheren Alters aber nicht greisenhaft sein; er muß gereist und die Museen des Auslandes gesehen haben; er muß Bücher studiert haben und den Abstand ermessen können, der Victor Hugo von einem Zeitungsschreiber trennt, J. S. Bach vom Komponisten der „Madelon“ (französisches Soldatenlied) und Constantin Meunier von einem Stukkateur. Er muß die alte Malerei kennen, ohne ein Verächter der zeitgenössischen Malerei zu sein, und sein Gutachten sowohl über den Ankauf eines Mabuse wie eines Van Dongen abgeben können. Er muß großzügig genug denken, um die religiöse Kunst zu lieben, ohne ausschließlich für dieselbe einzutreten. Er muß gelegentlich schreiben können und zwar etwas mehr als kleine, auf den Angaben der Nachschlagebücher aufgebaute Anmerkungen und mit Anstand eine Rede halten können, wo er bei der einen oder anderen Kundgebung den Minister zu vertreten hat und man amtliche Worte erwartet. Er muß, nicht zu vergessen, Ordnungsliebe, Gedächtniskraft, Pünktlichkeit besitzen, ohne welche Eigenschaften der hervorragendste Kopf nur ein mittelmäßiger Beamter wäre.“ H.

Hamburg

Aus den Räumen der Kunsthandlung **Louis Bock & Sohn** verschwand ein kleines Bild von **Hugo Kauffmann**, darstellend Sennerin mit Alpenstrauß, im Hintergrunde eine Sennhütte, auf Holz gemalt (21×12,5 cm), gezeichnet Hugo Kauffmann 10, in einem Holz-Barockrahmen.

Oldenburg

Hier hat sich kürzlich eine **Vereinigung für junge Kunst** gebildet, die ungefähr die Ziele verfolgt, wie sie die Kestner-Gesellschaft ähnlich seit Jahren verwirklicht hat. Die Vereinigung denkt daran, vorbildliche Ausstellungen zu veranstalten und durch Vorträge und Führungen für die moderne Kunst den bisher sehr sterilen Boden der ehemaligen Residenzstadt aufzulockern.

Der Kunstmarkt

Bevorstehende Versteigerungen

Graphikauktionen

„Moderne Graphik“ ist (mit gutem Grund) die Parole im neuen Deutschland. Es gibt wieder einmal viele gute Gelegenheiten, die der geschickte Sammler auszunützen verstehen wird. — Am 4. u. 5. April versteigert **Herm. Abels, Köln**, eine Sammlung seltener Graphik des 19. und 20. Jahrh. Dr. Cremers schrieb zu dem reich illustrierten Katalog ein Vorwort. Das Gebotene ist überaus vielseitig. Die großen Namen sind meist mit zahlreichen Blättern vertreten. Besonderes Interesse dürften Arbeiten Manets und Millets finden. Daneben tauchen sehr viele Namen auf, die man für gewöhnlich nicht in Katalogen trifft und die zum großen Teil recht wohl entbehrlich wären.

Unmittelbar darauf, am 7. und 8. April, bringt **Paul Graupe, Berlin**, moderne Graphik unter den Hammer. Der Katalog zeigt neben Druckgraphik auch eine Reihe schöner Handzeichnungen und selbst einige Gemälde an (darunter ein sehr frühes Temperabild Kandinskys). Erfreulich, zugleich eine gewisse Ergänzung zur Abels'schen Auktion, ist die Reichhaltigkeit an „jüngster“ Kunst: Marc, Kokoschka, Nolde, Pechstein, Grosz, Schmidt-Rottluff, Picasso. Von Edvard Munch werden zahlreiche, z. Z. sehr seltene Probedrucke aufgezählt. — Ein besonderer „Anhang“ ist einem Gebiet der Graphik

gewidmet, das heute verdientermaßen mehr und mehr die Beachtung der Sammler findet: der Lithographie in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts. Deutschland, England und naturgemäß besonders Frankreich steuern bei, und zwar vor allem die damals beliebten malerisch romantischen Reisewerke. Eine ganze Anzahl von ihnen entstanden in der Druckerei des auch als Künstler tätig gewesenen, aus Mühlhausen stammenden Gottfried Engelmann in Paris. Die mit 62 Lithographien von C. u. H. Vernet und H. Lecomte geschmückten Fabeln La Fontaines sind besonders erwähnenswert.

Die Auktion von Ansichtsblättern am 27. April bei Hans Goltz, München, bietet Ludwig Richter-Sammlern eine Reihe Rarissima. Die Erstlingsarbeiten des Meisters werden hier im frühesten Zustand, nämlich als Ätzdrucke vor allen späteren Schraffierungen geboten. Besonderen Wert erhalten diese kostbaren Incunabeln noch durch die Ausmalung in Aquarellfarben, die unzweifelhaft von Ludwig Richter selbst stammt. Die reichhaltige Sammlung von Schweizer Ansichten dürfte ausländische Liebhaber locken durch Namen wie Aberli, Birmann, Bleuler, Bodmer, Descourtis, Hegi, Lamy, Lory, Meier, Wetzel. Der gut ausgestattete Katalog wird soeben zum Versand gebracht.

C. G. Boerner, Leipzig, setzt in diesem Frühjahr die Reihe der bedeutenden Kupferstichauktionen der letzten Jahre mit der Versteigerung der Sammlung Dr. Julius Hofmann, Wien, fort. Sie umfaßt europäische Graphik vom 15. bis 19. Jahrhundert und ist erstklassig an Qualität wie Auswahl. Denn kein geringerer als Max Lehrs war Hofmann Freund und Berater. Lehrs wird auch das Vorwort zu dem Anfang April erscheinenden Katalog schreiben. Dieser Katalog wird außer der Hofmannschen Sammlung noch eine Sammlung von Dubletten eines bedeutenden staatlichen Kupferstichkabinetts enthalten, die sich durch kostbare Blätter Dürers und Rembrandts besonders auszeichnet. Wir kommen zu gegebener Zeit auf dies wichtige Ereignis auf dem Kunstmarkt eingehend zurück. W.

Frankfurt a. M.

Seitdem die Versteigerungen der Frankfurter Kunstmesse nicht mehr stattfinden, hat Bangel es übernommen, jeweils während der Frankfurter Messen bedeutende Auktionen zu veranstalten. So wird während der diesjährigen Frühjahrsmesse am 11. April die bekannte Sammlung erster alter Meister des verstorbenen und früher in London wohnhaften Prof. Dr. Michelson ausgeboten. Die Kollektion enthält u. a. einen hervorragenden Boucher, die Marquise von Pompadour auf dem Ruhebett, 1743 datiert, eine Lucretia des Lucas Cranach von 1548, van Dycks meisterhafte Grablegung, desselben frühen hl. Sebastian, zwei Patriarchen von Jordaens, eine Bauernszene von J. v. Cleve, Landschaften der Haarlemer Schule, Genrebilder der Rembrandtschule, von Italienern ein Konzert von Cantarini, Joseph und Potiphars Frau von Veronese, eine hl. Familie von Carlo Maratti. Ferner 150 Handzeichnungen der altdeutschen, altholländischen, altitalienischen, altfranzösischen, englischen und spanischen Schule; darunter Blätter von Beham, Chodowiecki, Angelika Kauffmann, Boucher, Fragonard, Lancret, Lorrain, Poussin, Watteau, Breughel, A. v. Dyck, Goltzius, G. de Lairesse, Lastmann, Carracci, Giordano, Tintoretto, Tizian.

Köln

Bei Math. Lempertz wird vom 4. bis 6. April eine Sammlung ostasiatischer und europäischer Kleinkunst von Möbeln usw. aus dem Besitze des Herrn Max Freih. von Spiessen, Münster i. W., versteigert. Die Kollektion enthält japanische und chinesische Porzellane des 17. und 19. Jahrhunderts, Bronzen und sonstige Kleinkunstarbeiten, europäische Fayencen und Porzellane, Silber-, Kupfer- und Zinnarbeiten, geschnitztes und eingelegtes Mobiliar des 17. und 19. Jahrhunderts. Mit dem Nachlasse von Spiessen verbunden, enthält der Katalog Nachlaß Else Schulz, Wiehl, der hauptsächlich Mobiliar des 18. und 19. Jahrhunderts, sowie Kunstarbeiten verschiedener Arten umfaßt. Der Katalog ist mit sechs Lichtdrucktafeln ausgestattet.

London

Anfang Mai kommt bei Cristies, der Nachlaß der Baronin Burdett-Coutts zur Versteigerung. Unter den Gemälden gibt es eine große Anzahl Bildnisse so u. a. J. J. Rousseau gemalt von La Tour, der Herzog von Wellington von Rob Thorburn, Lord Nelson von Abbot, Charles Dickens von Drummond, William Pitt von Hoppner, Robert Barns von Ibbetson (1790), Alexander Pope von Jervas, Walter Scott von Raeburn, James Coutts von Reynolds (vom gleichen Maler enthält die Kollektion im ganzen neun Gemälde), Cromwell und Milton von R. Walker, Lord Byron von R. Westall, Martin Luther und Prinz von Thurn und Taxis von Holbein (1514), Sir Thomas Gresham von Antonio Moro, Geoffrey Chaucer von Oecleve. Weiter die berühmte Reihe von Shakespeare-Bildnissen, die bekannt sind unter den Namen das Felton-, das Lunley-, das Zuccaro und das Burdett Coutts-Bildnis.

Unter den übrigen Werken der Sammlung sind besonders wichtig: drei Gemälde von Gainsborough; die Darstellung einer Versteigerung bei Christie durch Hogarth; zwei Landschaften von Hobbema; eine Mühle von Claude Lorrain; vier Murillos; drei Landschaften von Poussin; ein Waldstück von Rembrandt, ein Heiliger Bartholomäus von Ribbera, zwei Madonnen von del Sarto, eine Madonna von van Dyk, eine „Maria Magdalena vor Christus“ von Veronese.

Außerdem iſt zu nennen die Gethſemanedarſtellung von Raffael, Teil einer Altarpredella aus dem St. Antoniuskloſter von Perugia aus dem Jahre 1505. Das Werk beſtand aus vier Teilen: einem St. Franziscus und St. Antonius (jetzt in der Dulwich Galerie) einer Pietà (jetzt im Beſitze von Frau Gardener zu Boſton) einer Kreuztragung (jetzt in der National Gallery) und jener Gethſemane-Darſtellung von Coutts, die bei Adolfo Venturi abgebildet iſt.

Unter den neuzeitlichen Gemälden, die am 5. Mai zur Verſteigerung kommen werden, ſind eine Reihe Bildniſſe von Hodges, ein junger Mann mit einem toten Haſen von Fr. Hals, eine Herbergsinnenanſicht von P. de Hoogh beſonders zu erwähnen. H.

Aus der Sammlerwelt und vom Kunſthandel

Brüſſel

Die Galerie „Le Centaure". Neben den modernen Galerien „Giroux" und „Selection" iſt voriges Jahr in Brüſſel eine dritte moderne Galerie entſtanden, die ihren Sitz an der rue du Muſee 10 hat und ſich „Le Centaure, galerie d'art contemporain" nennt. Die Galerie vermeidet es, ſich auf eine beſondere Richtung oder auch nur auf beſondere Namen feſtzulegen; ſie ſtellt ebenſowohl moderne Belgier, wie Franzoſen und Holländer aus. Es herrſcht ein, vom guten Geſchmack beſtimmter moderner Eklektizismus, der Georges Minne den Gotiker neben Willem Paerels dem üppig punktierenden Senſualiſten gelten läßt. Im Januar gab es eine Schau von 26 Bildern des in Paris anſäſſigen Japaners I. Foujita. Gegenwärtig hängen in den Sälen die Bilder einer ganz entgegengeſetzten Perſönlichkeit, Bauerndarſtellungen des Vlamen Albert Servaes, der in Belgien durch ſeine, auf Carton gezeichneten Leidensſtationsbilder viel von ſich reden machte, inſofern als klerikale Kreiſe gegen dieſe Bilder Stellung nahmen. Servaes hat inzwiſchen die 14 Darſtellungen als Ölgemälde vollendet. H.

v. Rayſki-Katalog

Dr. Otto Grautoff bereitet eine Monographie des Dresdner Malers Ferdinand v. Rayſki (1806—1890) vor und bittet alle Beſitzer von Bildern und Zeichnungen des Meiſters, Muſeen, Sammler und Kunſthändler zweckdienliche Mitteilungen ſowie Photographien ihrer Bilder und Zeichnungen nebſt Beſchreibung, Maßen und Herkunftsangaben für die Zuſammenſtellung eines vollſtändigen Oeuvre-Kataloges an ſeine Adreſſe Berlin W 50, Haberlandſtraße 2, zu ſenden.

Neue Kataloge

V. Zahn & Jaenſch, Dresden, verſenden ihren Katalog 295: Kupferſtiche und Handzeichnungen des 16. bis 19. Jahrhunderts. Er iſt illuſtriert und umfaßt 2054 Nummern. Seine Reichhaltigkeit wird charakteriſiert durch die Aufteilung in folgende Gebiete: Handzeichnungen (ſchöne Blätter Richters!). Kupferſtiche uſw., Lithographien, Ornamentſtiche, Porträts, Anſichten. Unter den Kupferſtichen findet man bedeutende Blätter von Aldegrever, Altdorfer, den Behams, Dürer (*Maria, das Kind ſtillend* und den *hl. Euſtachius*), Goya, Lukas v. Leyden (*den Mann mit der Fackel*) und Schongauer, von letzterem den *hl. Michael*. W.

Hans Goltz, München, Brienner Str. 8. Landſchaften und Städtebilder hauptſächlich der Schweiz. Altkolorierte Aquatintablätter und Farbſtiche meiſt aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts.

Ausſtellung Gerſtenberger, Chemnitz, Am Roßmarkt. Jubiläums-Ausſtellung. Deutſche Malerei und Plaſtik in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts von Feuerbach bis Liebermann.

Abbildung Seite 247

Aus Oskar Kokoſchka, Der gefeſſelte Kolumbus. Die neuen Bilderbücher, dritte Reihe. Verlag Fritz Gurlitt, Berlin.

Erſcheinungstermin		Redaktionsſchluß	
Heft 7	6. April	Heft 7	29. März
„ 8	20. April	„ 8	12. April
„ 9	4. Mai	„ 9	27. April

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Agidienſtraße 4. Telefon Nord 429

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone":

BERLIN: Curt Bauer, Berlin-Südende, Märkiſche Str. 3, II. Tel. Steglitz 110. / MÜNCHEN: Dr. Leopold Zahn, München, Kaulbachſtr. 35, I / FRANKFURT a. M.: Dr. Saſcha Schwabacher, Frankfurt a. M., Marienſtr. 19 / ÖSTERREICH: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerſtr. 10 / NIEDERLANDE und BELGIEN: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Willem van Outhoornſtraat 29 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelſangſtr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / DÄNEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Hotel Belvedere, Raadhuspladſen / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 120 Haven Avenue, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Avenida Leandro Alem 424 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92

Verlag, Geſchäftsſtelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigſtr. 2
Telefon 13467

Für unverlangt eingeſandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rückſendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Akademische Lesehalle
Heidelberg.

Holzer-Defanti
„Tänzerin Tschaokiun“

Holzer-Defanti
„Demaskiert“

Holzer-Defanti
„Koreanischer Tanz“

Figürliche Porzellan-Plastik von Ph. Rosenthal & Co.

Verschollene Nymphenburger Figuren

Mit acht Abbildungen — *Von FRIEDRICH H. HOFMANN*

Aus dem reichen archivalischen Material, das ich für die „Geschichte der bayerischen Porzellanmanufaktur Nymphenburg“ [1] in Archiven und Behördenregistraturen auffand, ergaben sich auch genaue Listen der plastischen Produktion, besonders für die wichtige Frühzeit vom Jahre 1754 ab, da in der Münchener Vorstadt Neudeck ob der Au zum ersten Male echtes Porzellan hergestellt wurde, bis zum Ende der ersten Blütezeit, die 1767 mit der „Reduktion“ in Nymphenburg abschließt.

Als archivalische Grundlagen für den Nachweis der plastischen Produktion in der Münchener Fabrik überhaupt kommen folgende Aufzeichnungen in Betracht:

1. Die amtlichen Jahresrechnungen der Fabrik von 1747 bis 1767 (1766 fehlt).
2. Das erste Porzellaninventar über den Vorrat an fertigen Porzellanstücken in Neudeck vom 8. August 1755.
3. Das erste Inventar über die Bossier- und Dreherformen von 1760.
4. Der gedruckte Preiskurant der Manufaktur von 1767.
5. Gelegentliche Erwähnungen von Modellen in anderen Aktenstücken, auch — aber spärlicher — in der gedruckten Literatur, besonders in den Biographien der beteiligten Künstler.

Erfreulicherweise ist es gelungen, weitaus die Mehrzahl der in diesen Nachrichten erwähnten Figuren und Gruppen wieder aufzufinden und zu identifizieren.

Allerdings — eine beschränkte Anzahl von plastischen Stücken aus allen Fabrikationsepochen, die in den Quellen aufgeführt werden, ist heute noch als verschollen zu betrachten. Von diesen Modellen gebe ich im folgenden eine kurze Zusammenstellung in der Hoffnung, daß es vielleicht auf diese Weise doch noch gelingen wird, das eine oder andere Stück ausfindig zu machen, das bis jetzt den Nachforschungen entgangen ist [2].

Denn es ereignet sich ja von Zeit zu Zeit immer wieder der Fall, daß auch heute noch, trotz der in den letzten Jahren so eifrig betriebenen Forschung auf dem Gebiete der keramischen Produktion, ein bislang unbekanntes Modell zum Vorschein kommt. Es sei nur verwiesen auf die überraschende Entdeckung der Haimhausen-Büste, eines so prominenten Kunstwerkes, das sich bis zum Jahre 1909 der Öffentlichkeit zu entziehen wußte [3].

I. Modelle von Franz Anton Büstelli, 1754—1763

Der erste, als künstlerische Persönlichkeit greifbare Modellmeister der kurbayrischen Manufaktur, die zu Neudeck ob der Au bei München im Jahr 1747 begründet worden war, ist der aus Intragna bei Lugano stammende Bildhauer Franz Anton Bustelli. Der Künstler, einer der bedeutendsten Porzellanplastiker des 18. Jahrhunderts schlechthin, war vom 3. November 1754 bis zu seinem Tode am 18. April 1763 ununterbrochen in der bayrischen Fabrik tätig und hat während dieser acht Jahre rund 140 figürliche Modelle geliefert.

---

[1] Das erste und zweite Buch sind soeben erschienen (Leipzig, Hiersemann); das dritte Buch wird noch im Laufe dieses Jahres ausgegeben werden.

[2] Für gütige Mitteilungen in dieser Frage an das Residenzmuseum in München wäre ich sehr zu Dank verpflichtet. Am zweckmäßigsten wäre wohl eine genaue Durchsicht der Bestände in öffentlichen und privaten Sammlungen an Hand der hier aufgestellten Liste. Dabei ist zu beachten, daß keineswegs alle gesuchten Stücke die Nymphenburger Marke tragen müssen. Besonders die frühen Modelle und unter diesen wieder die größeren, wie z. B. „Der Schlitten mit Pferd“, werden sogar wahrscheinlich keine Marke tragen. Ebensowenig die späteren Biskuitfiguren vom Anfang des 19. Jahrhunderts.

[3] Vgl. Friedr. H. Hofmann, Eine Nymphenburger Porträtbüste; Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, Jahrg. 1909, S. 66 ff.

Über Bustellis Arbeiten sind wir auch im einzelnen verhältnismäßig sehr gut unterrichtet, da sich die Fabrikrechnungen aus dieser wichtigsten Periode der Produktion nahezu lückenlos erhalten haben. Trotzdem in den letzten Jahren das Werk Bustellis manche Ergänzung und Bereicherung erfahren hat, sind doch noch zahlreiche Stücke abgängig, vornehmlich naturgemäß deswegen, weil die Liste seiner Modelle aus den Jahresrechnungen der Fabrik in solcher Vollständigkeit, wie bei keinem anderen der Nymphenburger Modellmeister, zusammengestellt werden kann. Aus dem reichen archivalischen Material ergibt sich folgende Reihe von verschollenen Figuren und Gruppen Bustellis[1]:

1. „Auffäzlen, so gemuschelt mit Vöglen à 4 Dukaten." Unter „gemuschelt" ist „mit Muschelwerk versehen" zu verstehen.

2. „Baumfiguren" à 4 Dukaten. Jedenfalls Figuren unter größeren Bäumen.

3. Husaren zu Pferd à 4 Dukaten.

4. Schlitten mit Pferd zu .. Dukaten. (Preis nicht eingesetzt!) Das Modell wurde, wie die meisten dieser sehr teueren Figuren, wahrscheinlich nur in einem einzigen Exemplar ausgeformt. Aus einem Eintrag in den Fabrikrechnungen geht hervor, daß das einzige in der Manufaktur damals vorrätige Exemplar am 27. Oktober 1755 an einen Käufer abgegeben wurde. Allem Anschein nach hat man es dann überhaupt nicht mehr nachgefertigt. Im Formenverzeichnis von 1760 ist die Form nicht mehr aufgeführt, sie war also jedenfalls damals schon so schadhaft, daß sie ausgeschieden wurde. Auch im gedruckten Preiskurant von 1767 kommt das Stück nicht vor.

5. Götterfigürchen von größerer Gattung (2. Sorte) à 9 Gulden. Diese Figuren waren somit größer als die im gleichen Verzeichnis aufgeführten „Götterfigurlen von kleinerer Gattung 1. Sorte à 6 Gulden," unter denen die bekannten, durchschnittlich 11 cm hohen „Putten als ovidische Götter" zu verstehen sind. Auch die Formen zu diesen Modellen waren jedenfalls schon frühzeitig nicht mehr verwendbar, denn das Formenverzeichnis von 1760 erwähnt diese Serie nicht mehr im ganzen, sondern nur die drei Stücke: Diana, Merkur und Venus, und auch diese nur mit dem Zusatz „sint alle 3 Furm unbrauchbar, sohin schon abgenuzt." Es ist jedoch anzunehmen, daß sich das eine oder andere Exemplar dieser Serie (höchstwahrscheinlich ohne Fabrikmarke) noch vorfinden wird, denn nach einer Notiz in den Fabrikrechnungen waren im Jahre 1760 bereits 295 Stück davon angefertigt.

6. Flora à 5 Gulden. Dem Preis nach zu schließen, jedenfalls ein kleines Figürchen, kleiner als die oben besprochenen 11 cm großen Putten („ovidische Götter"), die 6 Gulden kosteten.

7. Fortuna à 3 und 15 Gulden. In der billigeren Sorte somit noch kleiner als die Flora, in der teueren ungefähr so groß wie die im gleichen Verzeichnis aufgeführten „Dames und Messieres", unter denen die frühen Damen und Kavaliere, durchschnittlich 20 cm hoch, zu verstehen sind.

8. Hunde à 1 Gulden.

9. Katzen à 1 Gulden.

10. Kätzchen à 30 Kreuzer.

11. Basrelief à 1 Gulden. Im Jahre 1755 angefertigt; dem Preis nach ein ganz kleines Stück, vermutlich ein Medaillonporträt.

12. Hirsche à 6 Gulden. 1757 angefertigt.

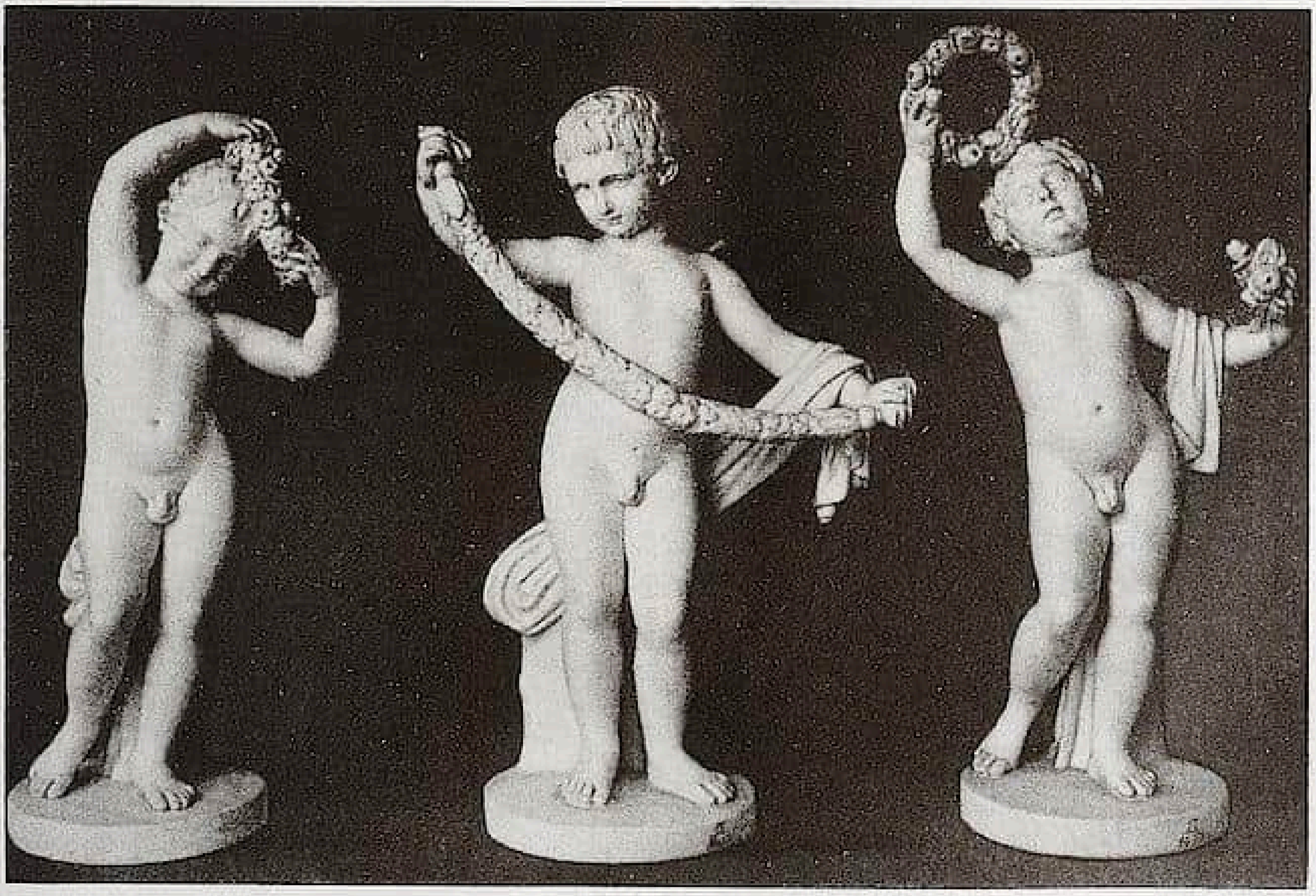
13. Schwäne à 30 Kreuzer. 1757 angefertigt; dem Preis nach ebenfalls ganz kleine Stücke, wahrscheinlich Flacons für Parfüm.

---

[1] Zu dieser Liste sind entnommen: Die Nummern 1 mit 11 dem Verzeichnis der in Neudeck vorrätigen Porzellanwaren vom 8. August 1755; die Nummern 12 mit 16 den Materialrechnungen der Fabrik von 1755 bis 1767; die Nummern 17 mit 24 dem Formenverzeichnis von 1760; die Nummern 25 mit 28 dem gedruckten Preiskurant der Manufaktur von 1767.

Nymphenburg. Bildnis des Kurfürsten
Max III. Joseph von Bayern.
(Durchm. 6 cm.)
Modell von Domenikus Auliczek d. J.

Nymphenburg. Selbstbildnis des Modellmeisters
Domenikus Auliczek d. Ä.
(Durchm. 12 cm.)



Nymphenburg. Genien mit Blumen.
Modell von Johann Peter Melchior.

Nymphenburg. Jahreszeiten (Flora, Ceres, Pomona). Modelle von Johann Peter Melchior.

14. Hatzstücke à 12 und 9 Gulden. 1758 angefertigt.

15. Hatzstücke à 4 Gulden. 1759 angefertigt.

16. Bruthenne mit Jungen. 1761 angefertigt. Möglicherweise liegt hier eine Verwechslung in der Bezeichnung vor mit einer ähnlichen Darstellung, Ente mit Jungen, ebenfalls aus der Frühzeit der Fabrik, von der sich ein Exemplar erhalten hat. (Abb.)

17. Ein Herr und eine Dame auf einer Rasenbank sitzend. Die Form wird bereits 1760 als unbrauchbar bezeichnet. Es handelt sich hier bestimmt nicht um die als Einzelstücke bekannten Figuren, singende Schäferin und lautespielender Schäfer, von denen jede für sich ebenfalls auf einer Rasenbank sitzt.[1]

18. Chinese, „auf dem Angesicht liegend". Gehört in die bekannte Serie der Chinesenfiguren[2].

19. Hündchen aufwartend.
20. Hündchen scherzend. } Wahrscheinlich gleichbedeutend mit Nr. 8 oben.

21. Katze sitzend.
22. Katze „hockend". } Wahrscheinlich gleichbedeutend mit Nr. 9 oben.

23. Diana mit Pfeil und Köcher. Aus der Serie der 26 Putten als ovidische Götter. Höhe ca. 11 cm.

24. Omphale. Jedenfalls mit Spinnrocken; aus der Serie der 26 Putten als ovidische Götter. Höhe ca. 11 cm.

25. Marcius. Höhe 4 Zoll, also so groß wie die Putten, auch im Preis diesen entsprechend. Wahrscheinlich, daß dieses Stück auch in die Serie dieser „ovidischen Götter" gehört. Wie ist der Name zu erklären?

26. Corine. Im Preiskurant von 1767 zwar mit 4 Zoll Höhe eingetragen, aber im Preis (9 Gulden) wie die Komödienfiguren notiert; vermutlich liegt hier also ein Druckfehler bei der Größenbezeichnung vor. Und dieses Stück gehört dann tatsächlich in die Serie der Figuren aus der italienischen Komödie. (Höhe durchschnittlich 20 cm.) Vielleicht wäre dann auch statt „Corine" „Clorinde" zu lesen.

27. Cupido als Kaminfeger und in anderen Verkleidungen. Höhe 6½ Zoll. Hier ist kein Preis notiert; die Figur wurde also allem Anschein nach erst auf Bestellung angefertigt und dann je nach Ausstattung im Preise festgesetzt. Ein „Cupido als Pilger" befindet sich in der Sammlung des Geh. Kommerzienrats Bäuml in Nymphenburg. (Höhe 17 cm.) Es ist anzunehmen, daß unter „Cupido als Kaminfeger und in anderen Verkleidungen" nur abgeänderte Ausformungen dieses Modells zu verstehen sind.

28. Blinder mit einem Knaben. Höhe 5 Zoll, also wenig größer als die 4 Zoll hohen „ovidischen Götter" (Putten).

II. Modelle von Dominikus Auliczek d. Ä., 1763—1797

Bereits mit der Anführung des gedruckten Preiskurants der Manufaktur von 1767 sind wir in die Arbeitszeit des böhmischen Bildhauers Dominikus Auliczek gekommen, der vom 16. Juli 1763 bis 5. Mai 1797 Modellmeister in Nymphenburg war. Für diese Periode lassen die Fabrikrechnungen, die Hauptquellen für den vorhergehenden Abschnitt, meist im Stich, da sie einerseits nur sehr summarisch geführt wurden, andererseits nur bruchstückweise erhalten sind.

In diese Lücke tritt jedoch eine ziemlich ausführliche gleichzeitige Biographie Auliczeks, in der die hauptsächlichsten Arbeiten des Künstlers aufgeführt sind[3]. Aber es muß für

---

[1] Vgl. z. B. Katalog der Porzellanausstellung im Bayrischen Nationalmuseum, München 1909, Nr. 615, 617. Abbildung bei Hofmann, Nymphenburg, 1. Buch, S. 125.

[2] Abb. ebenda, S. 94ff.

[3] Kurzgefaßte Nachricht von dem churbaierischen Hofbildhauer und Modellmeister Herrn Dominikus Auliczek; erschienen im „Augsburgischen monatlichen Kunstblatt", VII. Stück vom 31. August 1772, S. 65ff. Wiederabgedruckt von Karl Trautmann in der Altbayrischen Monatsschrift, 2. Jahrgang, München 1900, S. 25ff.

die Würdigung dieſer Aufzeichnungen ausdrücklich darauf aufmerkſam gemacht werden, daß es Auliczek, auf den die Angaben der Biographie ſicher zurückgehen, hier — wie in anderen Fällen — nicht auf ein paar Übertreibungen ankam.

Von den 36 Einzelfiguren, die Auliczek nach dem Zeugnis ſeiner Biographie in die Fabrik Nymphenburg geliefert hat, waren 5 nicht aufzufinden, davon vier in zwei verſchiedenen Redaktionen. Von den Gruppen fehlen überhaupt die meiſten; hier kann man allerdings annehmen, daß es ſich vornehmlich nur um Zuſammenſtellungen von vorhandenen Einzelmodellen handelt, die als Gruppen vielleicht überhaupt nur ein einzigesmal hergeſtellt wurden.

Daß von den „wohlgetroffenen Porträten, größtenteils im Profile und auf Medaillenart", die Auliczek ebenfalls in großer Anzahl anfertigte, verhältnismäßig ſehr wenige bekannt geworden ſind, liegt wohl vor allem daran, daß derartige Stücke in der Regel nur auf beſonderen Auftrag hin angefertigt und nur in wenigen Exemplaren ausgeformt wurden, wenigſtens ſoweit Porträts von Privatperſonen in Frage kamen. Solche Medaillons gelangten meiſt wohl überhaupt nicht in den Handel, ſondern wurden von den Dargeſtellten für ihre Familie übernommen und ſind dort ſpäter unbeachtet zugrunde gegangen oder verſchollen.

Daß es ſich aber bei allen dieſen Modellen nicht etwa nur um Projekte oder Phantaſieprodukte handelt, geht aus der ausdrücklichen Bemerkung der Biographie hervor, daß nämlich „alle dieſe Stücke in der Fabrike gemacht und um den beſtimten Preiß verkauft" werden. Auffallend aber iſt dabei wiederum, daß in dem vier Jahre nach Auliczeks Eintritt in Nymphenburg im Druck erſchienenen Preiskurant der Manufaktur kaum eine der abgängigen Figuren eingetragen iſt.

Im einzelnen ſetzt ſich die Liſte der verſchollenen plaſtiſchen Modelle Auliczeks für Nymphenburg aus folgenden Stücken zuſammen:

1—4. Jupiter und Juno. „Zweymal in verſchiedenen Stellungen"; wahrſcheinlich in der gleichen Größe (rund 40 cm) wie die übrigen bekannten Stücke der von Auliczek modellierten Götterſerie. Das Gleiche gilt auch von den folgenden Nummern.

5. Apollo.

6, 7. Diana. In zwei verſchiedenen Redaktionen.

8, 9. Neptunus. Ebenfalls in zwei verſchiedenen Redaktionen. Ob mit dem im Preiskurant von 1767 aufgeführten „Neptunus auf Poſtament", Höhe 11 Zoll, dieſe Figur gemeint iſt, ſteht dahin.

10. Berg Parnaſſus mit Apollo und den Muſen.

11. Saturnus mit vier Genien. Im Preiskurant von 1767 findet ſich: „Saturnus auf dreyeckigtem Poſtament, Höhe 11 Zoll." Die Redaktion mit den vier Genien iſt vielleicht eine Zuſammenſtellung des bekannten „Chronos" mit anderen Modellen (Putten) in der Art, wie ſie Auliczek beſonders liebte, um mit wenig Nachdenken und Arbeit ein neues Modell vorzutäuſchen.

12. Neptunus und Amphitride auf einem Wagen, den Meerpferde ziehen und Tritonen begleiten.

13. Porträt des Kurfürſten Max III. Joſeph von Bayern (1745—1777), aufgeführt als „Ihro churfürſtliche Durchlaucht in Bayern". Vgl. die Bemerkung beim folgenden Stück.

14, 15. Porträt des Kurfürſten Karl Theodor von der Pfalz (1743—1777), aufgeführt als „Ihro churfürſtliche Durchlaucht zu Pfalz". Von dieſen Porträts bemerkt die Biographie ausdrücklich, daß ſie „beyde von dreyerley Größe" waren: „die kleinſte Gattung, wenn ſie von Porcellainerde geformt und gebrannt wird, kann man ſich in einen Ring faſſen laſſen". Dieſe kleinſten Exemplare ſind von beiden Modellen erhalten; von dem Porträt Max III. Joſephs iſt auch das größere Rundmedaillon bekannt, das 56 mm Durchmeſſer hat. (Abb.)

16. Porträt des Freiherrn Johann Egidius v. Bettschart in der Halden, kurpfälzer Gesandter am bayrischen Hof († 1776). Das Stück ist nicht mehr im Besitz der Familie.

17. Porträt des kurbayerischen Geheimen Kabinettsekretärs Freiherrn Joseph Georg Ignaz von Erdt. Über das Relief konnte nichts in Erfahrung gebracht werden; die Familie ist ausgestorben.

18. Porträt des Pfalz-Sulzbachischen Regierungsrats Klemens von Oefele. In der Familie ist über das Stück nichts bekannt[1].

19. Porträt des Hofsängers Sebastiano Emiliani. Der Sänger wird in den kurbayerischen Hofkalendern von 1754 bis 1771 unter den Altisten der Hof- und Kapellmusik erwähnt. Über das Porträt war nichts festzustellen.

20. Porträt des Johann Georg Hechenberger, kurfürstlichen Pflegers im Hofwaisenhause in München.

21. Porträt der Frau Katharine Hechenbergerinn, Frau des Vorhergehenden, Schwester der Gattin Auliczeks.

22. Selbstporträt „auf zweyerley Art". Eines der Selbstporträts ist erhalten. (Bayer. Nationalmuseum in München.) Da es von diesen Nummern 16 mit 22 heißt, daß sie „in der Größe gleich" waren, hat man durch eines der beiden Selbstporträts und das in diesem Zusammenhang ebenfalls aufgeführte Porträt des bayerischen Generalfeldmarschalls Grafen Joseph Ferdinand Salern, die beide wieder nachgewiesen werden konnten, wenigstens einen Anhaltspunkt für die Art der Modellierung, Form und Größe: sie waren rund und hatten etwa 12 cm Durchmesser[2]. (Abb.)

23. Ein Windhund. Angeblich „in seiner natürlichen Größe". Das Stück war jedenfalls nur in einem einzigen Exemplar ausgeformt.[3]

24ff. Tierhatzen. In der Biographie sind 25 Stück angegeben; ich habe nur 18 feststellen können. Bei diesen 18 Tierhatzen ist aber wahrscheinlich auch das eine oder andere Modell von Bustelli. (Vgl. Abschn. I, Nr. 14 u. 15.) Eine Trennung der Arbeiten beider Modellmeister auf diesem Gebiet wird kaum möglich sein, zumal auch hier der Verdacht besteht, daß Auliczek die Modelle seines Vorgängers ab und zu wieder ausformen ließ, mit kleinen nichtssagenden Abänderungen und Zutaten versah und dann als eigene Erfindungen ausgab.[4]

III. Modelle von Johann Peter Melchior, 1797—1822

Als wichtigste Quelle für die Arbeiten Melchiors in Nymphenburg kann ein neuerdings aufgefundenes bescheidenes Heftchen gelten, das sich als sogen. Arbeitsbüchlein des Bossierers Adam Clair herausstellte. Der treue und arbeitsame Gehilfe Melchiors, der schon in Frankenthal die Modelle seines Meisters ausformte, hat hier gewissenhaft — als Grundlage für die Verrechnung seiner Arbeiten mit der Fabrikkasse — Jahr für

---

[1] Hier sei angefügt, daß Auliczek auch den bayerischen Historiker, kurfürstlichen Rat und Bibliothekarius Andreas Felix von Oefele nach dessen Tod († 24. Februar 1780) „modellierte", also wahrscheinlich die Totenmaske abnahm. (Gütige Mitteilung von Freifrau Sophie von Oefele in München.) Ob ein Porzellanporträt danach gefertigt wurde, konnte nicht festgestellt werden.

[2] Abbildung dieser beiden Porträts bei Hofmann, Nymphenburg, 1. Buch, S. 26 u. S. 195.

[3] Nach Aufzählung dieser im einzelnen aufgeführten Stücke ist etwas prahlerisch noch die Bemerkung beigefügt: „Man könnte hier noch von mehreren Figuren und erhabenen Arbeiten, die er (Auliczek) in der Fabrike gemacht hat, Meldung thun; wenn die Anzeige derselben nicht zu weitläufig wäre."

[4] Das Gleiche gilt von dem in der Biographie endlich als Arbeit Auliczeks noch aufgeführten Kruzifix, jedenfalls einem Modell Bustellis, und den „15 Cupidines, deren ein jeder eine andere Person vorstellet"; dies sind die „ovidischen Götter" Bustellis, die Auliczek einfach mit anderen Emblemen und Attributen (besonders Musikinstrumenten) ausstattete. Die bekannte Büste des Grafen Haimhausen hat Auliczek in seiner Biographie auch für sich in Anspruch genommen, obwohl urkundlich nachweisbar ist, daß das Modell bzw. die Form bereits 1761, also zwei Jahre vor Auliczeks Ankunft in München, in der Fabrik vorhanden war.

Jahr vom September 1800 bis zum Oktober 1829 die Ausformungen aufgezeichnet, die er auszuführen hatte.

Außerdem sind einige Arbeiten Melchiors kurz erwähnt von seinem Zeitgenossen Lipowsky in dessen „Baierischem Künstlerlexikon"[1], ferner von Nagler, dem bekannten Herausgeber des großen Künstlerlexikons, der Melchior wohl auch noch persönlich gekannt hat.[2]

Von den zahlreichen in diesen Quellen aufgeführten Modellen Melchiors haben sich bis jetzt nur folgende Stücke nicht nachweisen lassen:

1. Porträtrelief „Dod". Nach Clairs Arbeitsbüchlein 1803 zum erstenmal ausgeformt. Was oder wer damit gemeint ist, vermag ich nicht anzugeben.

2. Büste der „schwäbischen (?) Prinzeß". Nach Clairs Arbeitsbüchlein 1804 zum erstenmal ausgeformt. Auch hier läßt sich nicht feststellen, wer mit der Dargestellten gemeint ist.

3. Büste Goethes. Biskuit. Das Stück wird von Nagler ausdrücklich als Nymphenburger Arbeit des Künstlers erwähnt; es ist aber trotzdem nicht ausgeschlossen, daß doch eine Verwechslung mit den früheren Goethebildnissen von der Hand Melchiors vorliegt; denn die Büste ist nirgends bekannt, auch nicht in der Goetheliteratur. Ebensowenig hat sich die Form in der Fabrik, die noch viele Formen zu Melchiormodellen aufbewahrt, auffinden lassen.

4 u. 5. Genien mit Blumen. Erwähnt werden (von Nagler) sechs, festgestellt konnten bisher nur vier werden (H. 20 cm). Abb. bei Hofmann, Nymphenburg, 2. Buch, S. 313f. (Abb.)

6. Die vier Jahreszeiten. Ebenfalls von Nagler erwähnt unter den von Melchior gefertigten Einzelfiguren. Es ist fraglich, ob die hier nach den Jahreszeiten nochmals einzeln aufgeführten Stücke: „Flora mit Blumenkranz, Ceres mit Ähren, Pomona mit Trauben und Obst" in diese Serie gehören. Wenn ja, würde nur die Figur des Winters fehlen, da die drei oben erwähnten nachweisbar sind (H. etwa 29 cm); trifft diese Annahme nicht zu, fehlen alle vier Stücke. Ich glaube aber, daß tatsächlich nur die Winterfigur abgängig ist. (Abb.)

7. Amor und Psyche. (Biskuitgruppe.) 1804 hatte Melchior von dem bayerischen Ministerpräsidenten Grafen Montgelas den Auftrag erhalten, drei Gruppen aus der „Fabel" von Amor und Psyche zu modellieren. Zwei dieser Gruppen gelang es wieder nachzuweisen. (H. etwa 40 cm.) Es fehlt noch die dritte: „Amor empfängt von Zephir die Psyche". (Abb.)

IV. Modelle anderer Bildhauer

Wie in allen übrigen Fabriken hat man auch in der bayerischen Manufaktur gelegentlich einmal andere Bildhauer — sei es auch nur auf Probe — mit Herstellung von Modellen beschäftigt oder auch ein bereits vorhandenes Modell zum Zweck der Porzellanausformung und Verwertung in der Fabrik angekauft. Diese Tatsache ist in der Geschichte der Manufaktur mehrfach urkundlich beglaubigt, die Nachrichten hierüber lauten aber meist so unbestimmt, daß es schwer hält, die von solchen nur vorübergehend in Diensten der Fabrik stehenden Künstlern herrührenden Arbeiten wieder zu identifizieren.

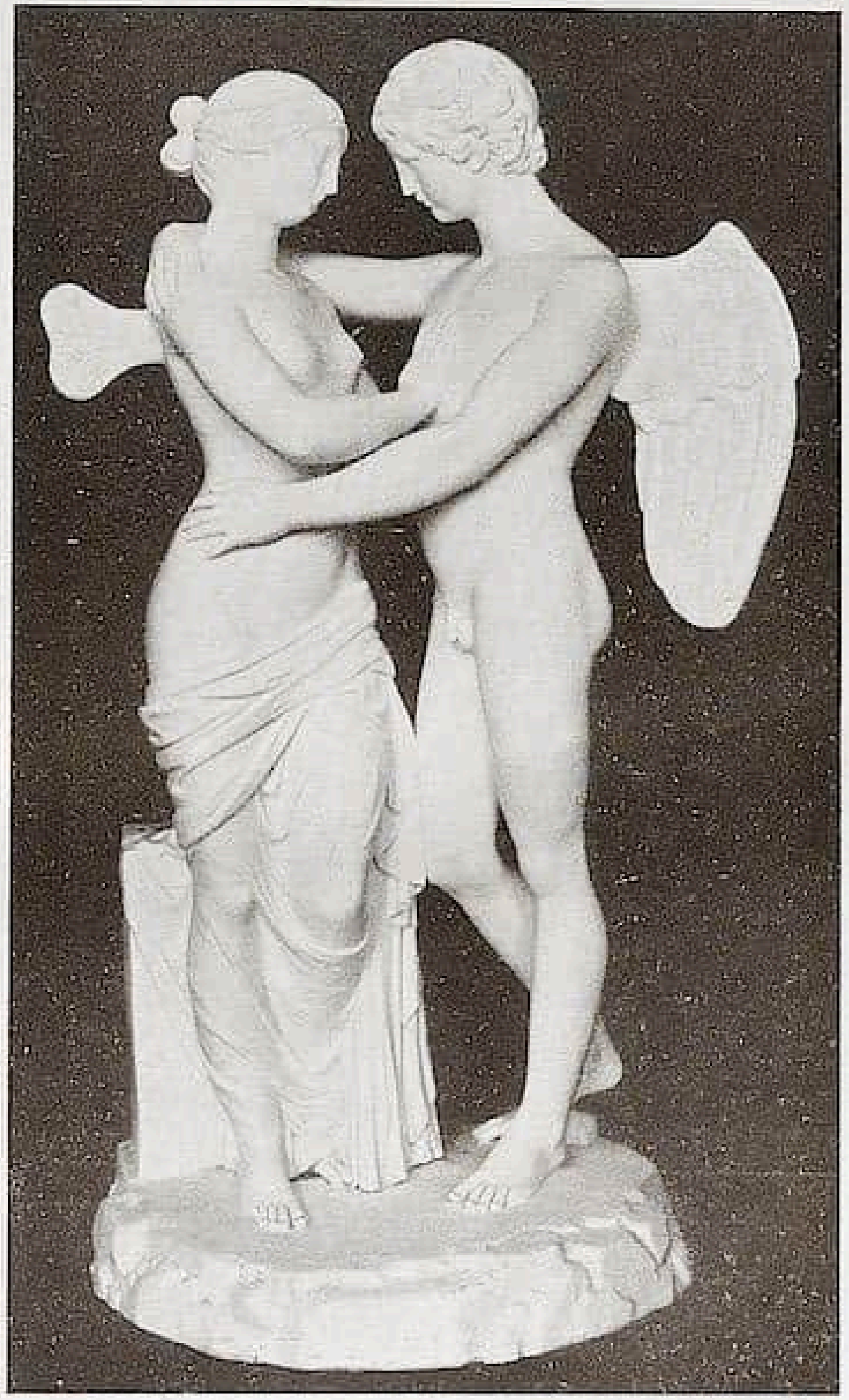
So erhielt, nur um einiges zu erwähnen, der Bildhauer Johann Häringer von Wessobrunn 1763 für „verfertigte Modelle und Riß" 75 Gulden, dann nochmals „extra

---

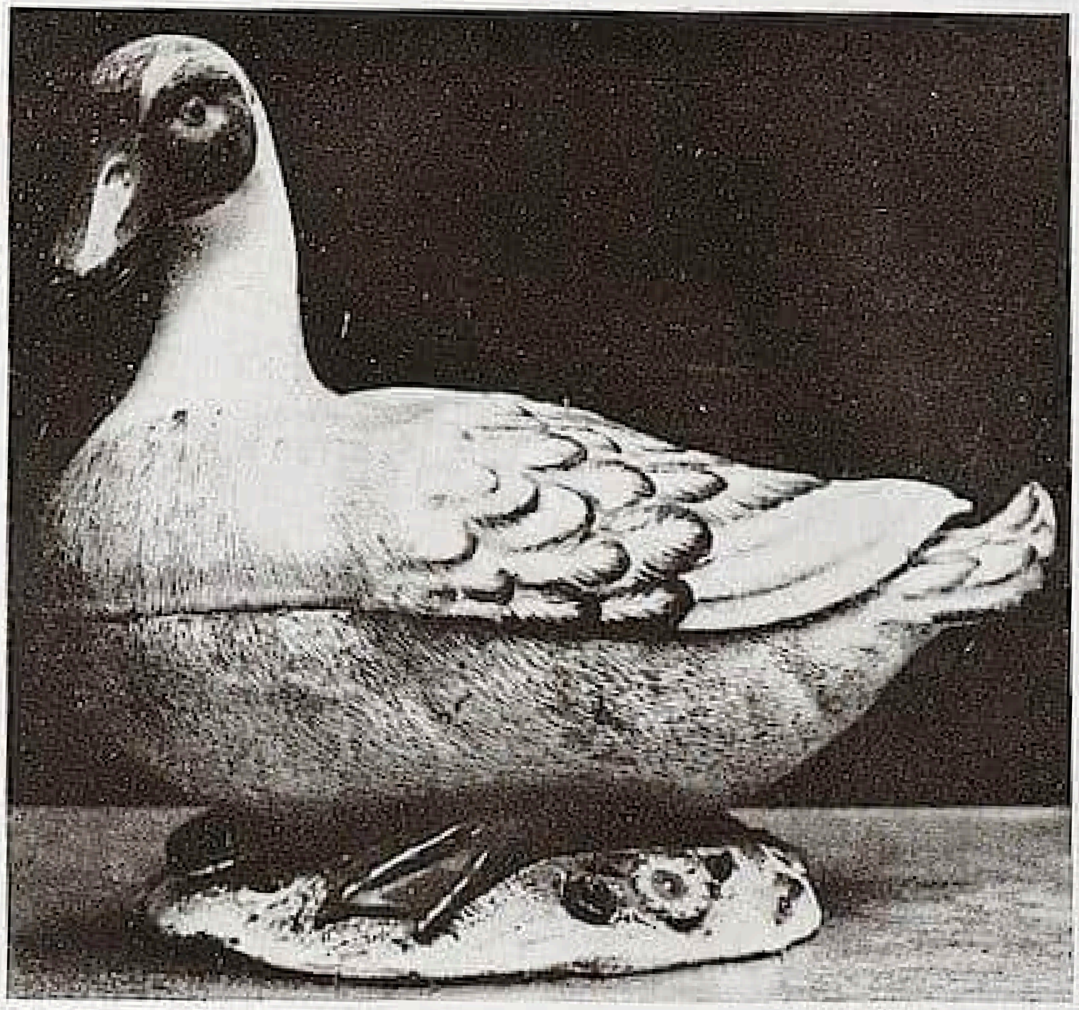
[1] Felix Joseph Lipowsky, Baierisches Künstlerlexikon, München, 1810, I. Bd., S. 202.

[2] Georg Karl Nagler, Geschichte der Porzellanmanufaktur Nymphenburg; Bayrische Annalen, Blatt für Vaterlandskunde, München 1834, Nr. XXXIV ff., S. 862. — Derselbe, Künstlerlexikon, Bd. IX, S. 54ff. — Über verschollene Arbeiten Melchiors vgl. auch Friedrich H. Hofmann, Johann Peter Melchior, München 1921, S. 175.

Nymphenburg. Amor und Psyche.
Modell von Johann Peter Melchior.



Nymphenburg. Amor und Psyche.
Modell von Johann Peter Melchior.



Butterdoſe. Fayence. Groß-Stieten. Landesmuſeum Schwerin.
(Aus: Rieſebieter, Die deutſchen Fayencen des 17. und 18. Jahrhunderts.)

Nymphenburg. Ente mit Jungen.
Modell von Franz Anton Buſtelli (?).

für 2 erdene Figuren" 2 fl. 30 Kr. Der berühmte Bildhauer Franz Ignaz Günther empfing im Jahre 1769 „laut Conti" 29 fl. von der Fabrikkasse.

Ferner wurde es auch ab und zu untergeordneten Organen ermöglicht, ein Modell für die Fabrik herzustellen. Unter diesen vor allem Peter Anton Seefried, der 1756 bis 1767 in der bayerischen Manufaktur als „Reparierer" und Bossierer tätig, später in Kelsterbach und etwa ab 1770 wieder in Nymphenburg als Oberbossierer erscheint. Oder der gleichnamige Sohn des Modellmeisters Auliczek, Dominikus Auliczek d. J., der, 1775 geboren, von 1794 ab einige Jahre als beigeordneter Inspektor in Nymphenburg angestellt war und ab und zu wohl auch einmal ein plastisches Modell angefertigt hat.

Die historischen Nachrichten, die über die Tätigkeit aller dieser Künstler zur Verfügung stehen, sind so vage und unbestimmt, daß es unmöglich ist, den etwa von ihnen gefertigten Arbeiten im einzelnen nachzugehen. Nur ein einziges plastisches Modell ist so genau bezeichnet, daß man es vielleicht, obwohl es bis jetzt nicht im Vorrat der Nymphenburger Stücke aufzufinden war, doch noch irgendwo feststellen könnte:

Die Entdeckung der Falschheit. Das Modell wurde am 14. Oktober 1758 für 20 fl. von dem sonst unbekannten Bildhauer Johann Neumann für die Manufaktur in Neudeck angekauft. Die Form bestand aus 22 Stücken. Eine Ausformung ist nicht bekannt.

Altwestpreußische Töpferkunst

Mit 13 Abbildungen auf vier Tafeln — *Von HANS F. SECKER*

Zu den im VII. Jahrgang 1915 im Cicerone veröffentlichten Beiträgen über die alte Töpferkunst Danzigs und seiner Nachbarstädte sind inzwischen keinerlei neue Urkunden und Geschichtsquellen hinzugetreten. Einige wesentliche Ergänzungen — namentlich die charakteristische Gegenüberstellung einer Danziger mit einer Elbinger Wasserblase und die merkwürdige Abwandlung eines Landschaftsmotivs, das durch China angeregt, über Delft vermittelt, im Dekor von späten Fayencetellern des Elbinger Haffs bis zur Unkenntlichkeit verkümmert nachklingt — brachte dann 1917 der „Wegweiser durch die Kunstsammlungen im Franziskanerkloster zu Danzig" (bei Julius Bard). Der vorliegende Nachtrag soll noch einige inzwischen notierte Stücke zeigen, die das Bild dieses Kreises ergänzen, und ferner das damals nicht mitbehandelte Thorn einbeziehen.

Vor allem hat sich durch alle weiteren Funde bestätigt, daß der Scherben am Elbinger Haff im Gegensatz zu Danzig ausgesprochen rot ist, daß die Dekoration der Hafnerkeramik in Danzig zurückhaltend, in Elbing ausgelassen, oft überreich ist, und daß das frühe Blau in Danzig dunkel ist, am Haff dagegen milchig klar. Auch daß die Architektur der Elbinger Öfen die Danziger um ein drittes Geschoß und überhaupt durch größere Mannigfaltigkeit der Formen überbietet.

Was die Renaissancezeit anbelangt, so sind unsere Kenntnisse mittlerweile nur sehr unwesentlich bereichert worden. Der 38 Fuß hohe Ofen des Artushofs, den der Meister Georg Stelzener 1546 setzte, steht immer noch ohne zweites Beispiel da und ist zum mindesten seinen Formen nach süddeutscher Art. Zwei seiner bunten Porträtkacheln — wohl bei Gelegenheit einer Reparatur rückseitig losgelöst — wurden bezeichnenderweise einmal im Stadtmuseum zwischen — Schweizer Kacheln eingemauert. — Dann finden sich da und dort noch grünglasierte Reste von Kacheln des 16. Jahrhunderts in Marienburg und Danzig, die aber nicht zu dem Schluß berechtigen, daß sie im Weichselland fabriziert worden sind, selbst wenn auf einem Gesimsstück das Danziger Wappen vor-

kommt. Es gibt ja auch Raerener und nassauische Krüge mit dem Wappen Danzigs in jener Zeit. — Übrigens bewahrt noch das Elbinger Stadtmuseum ein buntglasiertes Pilasterbruchstück mit Fruchtgehängen und Delphinen, das nach Art und Alter dem Artushofriesen sehr nahe steht. Wir haben aber keine Anhaltspunkte und nur Grund zu zweifeln, daß technisch so schöne Stücke im Nordosten selbst entstanden sind. Ihr Vorkommen wäre sonst gewiß nicht so selten. Eher schon könnte die barocke, grünglasierte Giebelkachel mit dem von zwei Engeln gehaltenen Elbinger Stadtwappen (Abb.) schon dem Scherben nach wirklich elbingisch sein.

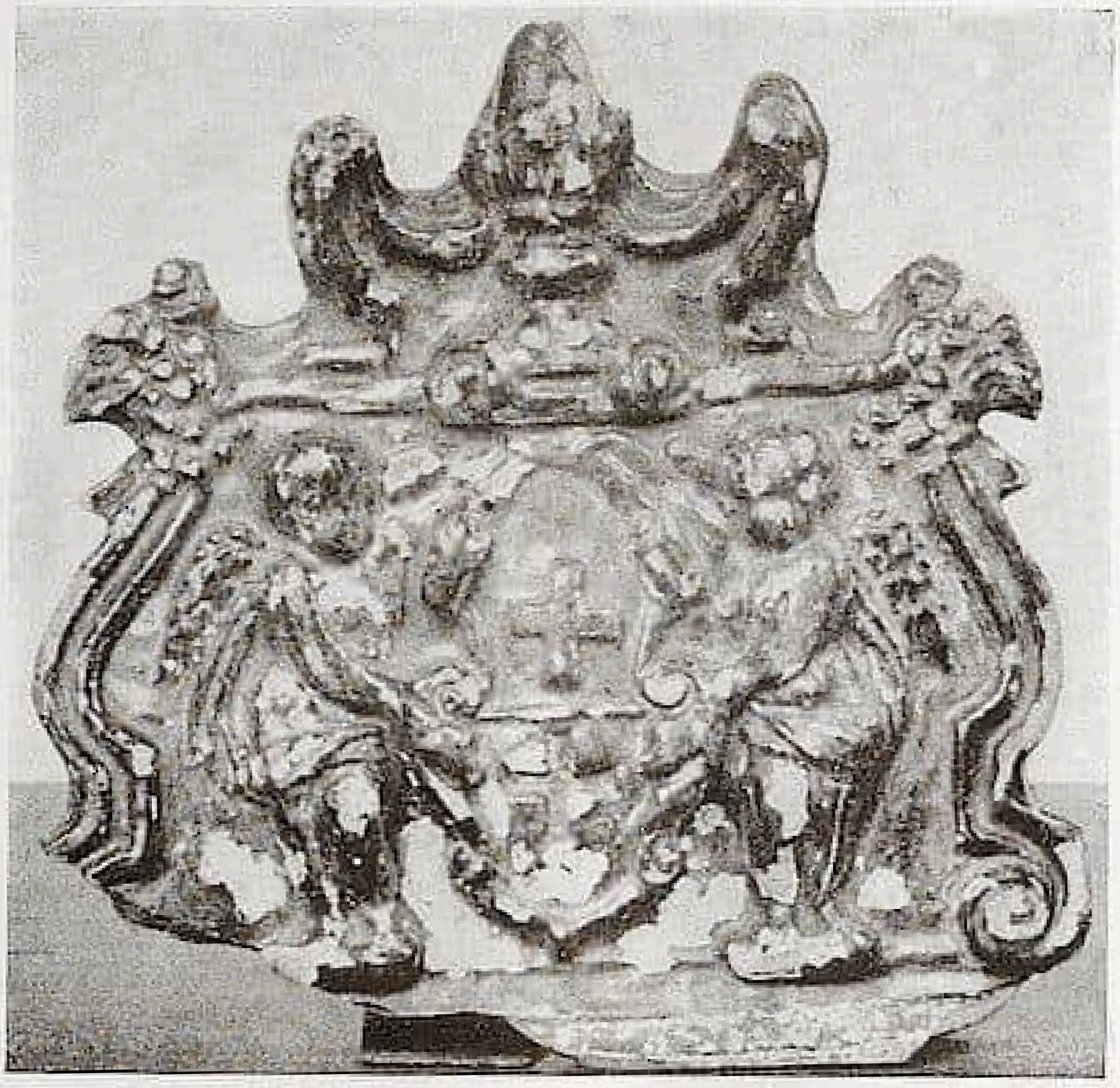
In Preußisch-Königsdorf, unweit Elbing, hat bis vor wenigen Jahren ein großer Fayencelöwe, in der Art des hier 1915 als Abbildung 30 gezeigten, den Giebel eines Bauernhauses gekrönt. Er ist nun zerstört, doch ist mit dieser Kenntnis der dekorative Zweck solcher Gebilde enträtselt. Ein kleineres Exemplar aber, weißglasiert, einen liegenden Löwen darstellend, der den Kopf eines Lamms zwischen den Klauen hält (Abb.), hat gewiß zur Dekoration eines Kachelofens gehört und ziert jetzt einen Barockschrank im Zoppoter Rathaus. Die Modellierung weist auf die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Zu dem Christoph-Schüller-Teller (1915 als Abb. 2) ist noch zu bemerken, daß er von dem inzwischen verstorbenen Danziger Galerieinspektor Maler Stryowski vor vielen Jahren für eine Mark erworben und 1914 dem Westpreußischen Kunstgewerbemuseum geschenkt worden war, daß aber das Geschenk nach seinem Tode, von der Witwe beanstandet, an diese zurückgegeben werden mußte. Dadurch ging das für die Danziger Töpfereigeschichte wichtigste Originaldokument der Allgemeinheit verloren.

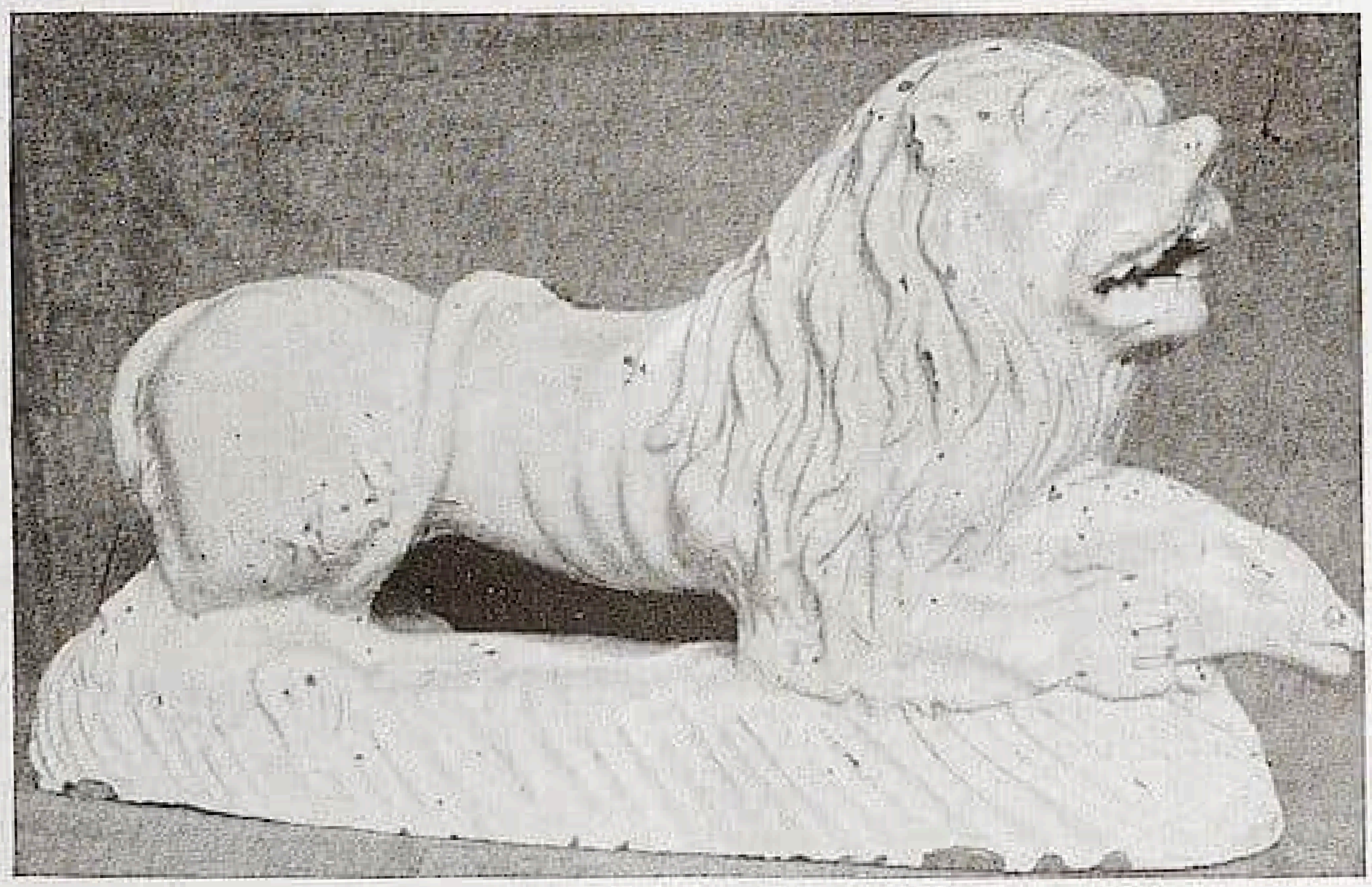
Dagegen sind seitdem die prachtvolle Schüssel des Deichhauptmanns Nickel und der Kachelofen der Firma Fürstenberg Wwe. (damals Abb. 6 und 36a) dank der Heimatliebe der Genannten in den Besitz des Danziger Museums übergegangen.

Und durch Tausch mit dem kleinen, aber zu deutscher Zeit musterhaft gepflegten Graudenzer Museum erhielt die Danziger Sammlung eine besonders schöne Schüssel (Abb.), die einen Durchmesser von 35 cm hat, gewellten Rand und zwei aus Spiralen gebildete Handgriffe. Auf dem gelben Scherben liegt eine klare, leuchtende Glasur, im Spiegel saftgrün mit weißen Aussparungen, die manganbraun konturiert sind. Das Muster, nervös empfundene Blumen, wirkt so anziehend wie eine geschmackvolle Batik. Ein Spruchband trägt die Inschrift „Anno 1771". Das Stück ist leider beschädigt.

In der Sammlung des verstorbenen Danziger Kaufmanns Lesser Gieldzinski, die im Dezember 1912 bei Lepke versteigert wurde, befanden sich vier große runde Schüsseln, die damals noch nicht als westpreußische Arbeiten erkannt worden sind. Da die Stücke bei der Auktion an Kommissionäre gingen, die sich ihrer Auftraggeber nicht mehr erinnern können, ist ihr Verbleib nun unbekannt. Wir entnehmen die Abbildungen dem Lepkeschen Katalog. Dort finden wir Nr. 630, 631 und 632 zwar als norddeutsch bezeichnet, aber mit „17. Jahrh." entschieden zu früh datiert, indes Nr. 659 als „Salzburgisch? Ende 17. Jahrh." weit gefehlt war. — Die drei ersten Stücke sind in Blaumalerei ausgeführt und stehen dem im Cicerone 1915 als Abb. 5 wiedergegebenen Teller des Danziger Kunstgewerbemuseums außerordentlich nahe. Es sind typisch elbingische Arbeiten um 1740! Auf dem ersten (Abb.) galoppiert ein Kavalier durch eine Landschaft mit russischen Kirchen. Und zu seinen Häupten hängt der große Zipfel eines Vorhangs, der von chinesischen Landschaftsbildern übernommen ist und darum auf der zweiten Schüssel (Abb.) motivierter erscheint, weil da auch die Figuren noch nach Delfter Muster chinesische Tracht und Zeichnung haben. Dieser Teller ist wiederum im Dekor der 1915 als Nachtragabbildung Nr. 50 gezeigten Schrankvase gut vergleichbar. Bei dem dritten Stück aber (Abb.) ist dann in echt westpreußischer Töpferart der ehedem chinesische Vorhang neben einer Dame im Reifrock zu einem einfachen dekorativen Dreieck verkümmert, wie es 1915 Abbildung 20c verdoppelt und noch grotesker auftrat. Die Durchmesser der drei Schüsseln sind 41, 42 und 35 cm, über den Scherben



Giebelkachel. Elbinger Stadtwappen. Elbing, Stadtmuseum.



Liegender Löwe. Zoppot, Rathaus.

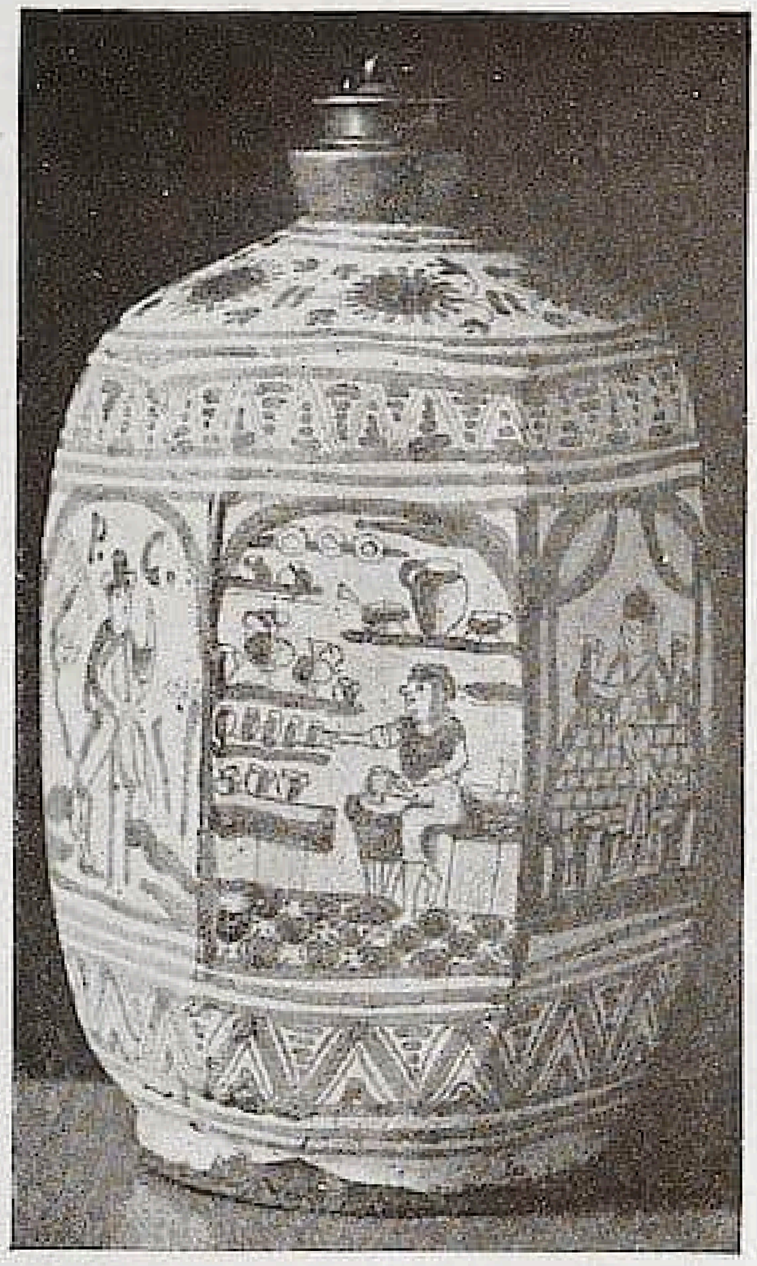
Danzig, Kunſtgewerbemuſeum.

Früher Danzig, Sammlung Gieldzinſki.

Früher Danzig, Sammlung Gieldzinſki.

Früher Danzig, Sammlung Gieldzinſki.

Früher Danzig, Sammlung Gieldzinſki.



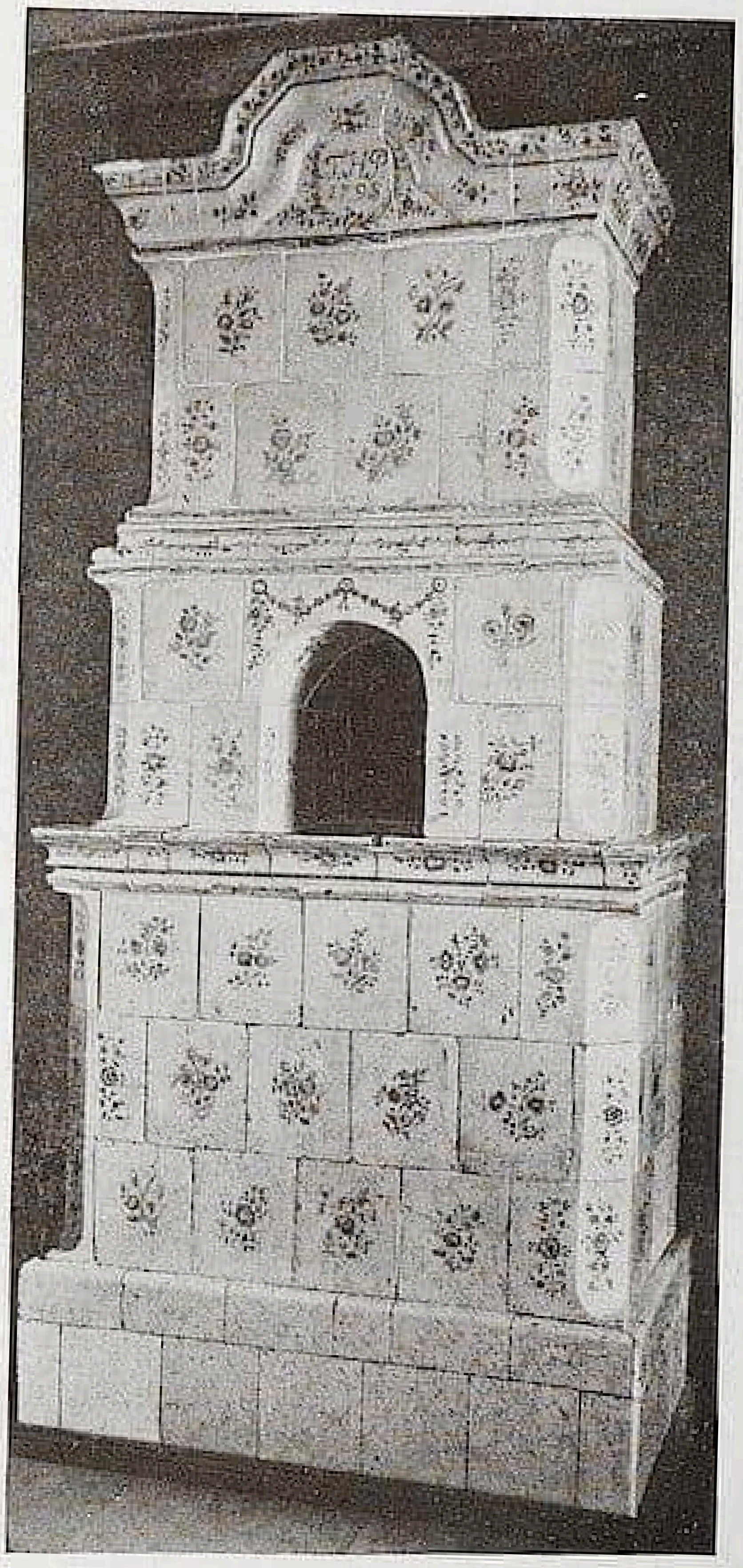
Schraubkrug. Thorn, Rathaus.

Schraubkrug. Thorn, Rathaus.

Kruzifix und zwei heilige Nonnen.
Thorn, Polnisches Museum.

Weihwasserbecken. Thorn, Poln. Museum.

Kachelofen. Thorn, Rathaus.



Kachelofen. Thorn, Rathaus.

gibt der Auktionskatalog keine Auskunft. — Die vierte Schüssel der Sammlung Gieldzinski, Katalognummer 659, hat 37 cm Durchmesser, rotbraunen Scherben, weiße, kraquelierte Glasur und Malerei in den vier Farben Manganbraun, Blau, Grün und Ockergelb, die in Westpreußen um 1750 erst allgemein üblich wurden. Dieses Stück (Abb.) steht dem im Cicerone 1917 unter den Danziger Neuerwerbungen als Abbildung 15 wiedergegebenen Nachtwächterteller und anderen Landschaftstellern des Westpreußischen Kunstgewerbemuseums so nahe, daß man es auch ohne Kenntnis des Originals unserem Fayencekreise einreihen darf.

Endlich sei noch Thorn mit einigen Beispielen behandelt. Nachfragen nach Töpferurkunden und Nachforschungen im Archiv brachten keine Ergebnisse. Aber die in Thorn seit alters vorhandenen, zum Teil im Rathaus, zum Teil im Polnischen Museum verwahrten Fayencen und namentlich Kachelöfen haben Besonderheiten, die sie von den nördlichen Produkten ein wenig unterscheiden, so daß der Gedanke an eine eigene Thorner Industrie unter dem Einfluß der Fabriken an der Ostseeküste naheliegt. Der Scherben ist dunkel und spröde, die Glasur besonders brüchig, die Malerei unrein und porös, zumal das Blau wässrig und blasig. Auch haben alle mir bekannt gewordenen Exemplare in den Formen eine gewisse Einfalt und Plumpheit, die selbst über die bäuerlichsten Stücke vom Haff hinausgeht.

In dem im Thorner Rathaus zu deutscher Zeit eingerichteten Stadtmuseum befand sich ein großer Schraubkrug mit Zinnverschluß, sechsseitig, blau bemalt (Abb.). Darauf ist dargestellt, wie ein Töpfer an seiner Scheibe arbeitet, umgeben von fertigen Kannen und Tellern auf Tischen und Regalen; dann wie Vasen und Kacheln im Ofen gebrannt werden; weiter, wie ein modisch gekleideter Maler stolz zwischen seinen Ofenkacheln steht; dann wie eine Marktfrau vor dem Stadttor glasierte Töpfe feilbietet; endlich noch ein Stadtbild sowie ein Porträt mit den Initialen P. C. — Der Töpfer an der Scheibe war auch schon auf dem Jeremiasteller des Danziger Museums — 1915 Abb. 16b — Gegenstand der Dekoration. — Dieser Thorner Schraubkrug dürfte in den Anfang des 18. Jahrhunderts zu setzen sein. Es gibt dort überhaupt für westpreußische Verhältnisse recht früh datierte Stücke. Eines aus dem Polnischen Museum — eine klösterliche Arbeit? — mit einem Kruzifix und zwei heiligen Nonnen und der Jahreszahl 1709 sei hier wiedergegeben (Abb.). Verglichen mit dieser Wasserblase zeigt das Weihwasserbecken von 1767 (Abb.) geringe, aber doch erkennbare technische Fortschritte.

Während jedoch bei all diesen kleinen Arbeiten unmöglich mit Sicherheit von thornischer Provenienz, sondern nur allgemein von westpreußischer Entstehung die Rede sein kann, wird man bei den namentlich um 1800 dort häufig auftretenden großen Kachelöfen wohl annehmen müssen, daß sie in Thorn selbst fabriziert worden sind. Da zeigt sich, daß die Töpfer hier im Süden der Provinz gleichermaßen Anregungen von Danzig wie von Elbing annahmen und zu einem neuen, eigenen Typus kombinierten. Von Elbing stach ihnen die Dreigeschossigkeit in die Augen, aber von Danzig behielten sie die ruhigen, nie überladenen Einzelformen und die Sparsamkeit der Flächenfüllung (Abb.), zuweilen sogar das Motiv des hochgezogenen Gesimses und der durchgehenden Nische (Abb.). Also schuf sich Thorn auf dem Gebiet der Töpferkunst im 18. Jahrhundert genau so seinen Mischtyp, wie es in der Möbelkunst das Danziger plastische Schnitzwerk mit elbingischem Reichtum an Bandelwerk und Intarsien zu neuen bunten, technisch aber meistens unterlegenen Kombinationen vereinigte.

Eine Fayencefigur nach Giovanni da Bologna

Mit zwei Abbildungen auf einer Tafel — *Von O. RIESEBIETER-Oldenburg*

Bei Beschreibung der Kunstschätze der Bachstitz-Galerie im Haag in Heft 3 dieser Zeitschrift, S. 102, hat L. Balet auch die bekannte, prachtvolle, aus dem Bade steigende Venusfigur, bezeichnet Johannes Bologna Belga (25 cm hoch), veröffentlicht, die bisher in der Sammlung des Erzherzogs Leopold Salvator in Wien sich befand und die von Giovanni für den Kaiser Maximilian 1565 angefertigt wurde. Vgl. darüber näher Schlosser, Ausgewählte Gegenstände der kunsthistorischen Sammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses, Wien 1901, Thl. XXVI 1—2.

Von dieser Figur existieren eine ganze Anzahl alter Nachbildungen in Bronze (so z. B. im Landesmuseum in Braunschweig), in Elfenbein, Wachs usw.

Auch die Keramik hat sich dieses herrliche Vorbild zu Nutzen gemacht; ob auch in Porzellan, ist mir unbekannt, jedenfalls aber in Fayence. Vgl. die Abbildungen.

Auf hohem Sockel, der mehrfach eingekehlt und mit plastischem Blattwerk geschmückt ist, erhebt sich die einschließlich des Sockels 47 cm hohe Figur. Die aufgesteckten Haare sind ebenfalls plastisch gebildet. In dem Blattwerk des Sockels befindet sich vorne ein querliegendes und hinten ein aufrechtstehendes Oval mit Landschaft in Blaumalerei. Der Schleier ist ebenfalls blau.

Es handelt sich hier nach Scherben, Glasur und Bemalung sicherlich um ein deutsches und wahrscheinlich um ein mitteldeutsches Erzeugnis. Es könnte Fulda in Betracht kommen oder Hannoversch-Münden, wo ja die Fuldaer Formen vielfach benutzt worden sind.

Hubertusburger Vasen aus der Zeit von Taennich

Mit zwei Abbildungen auf einer Tafel — *Von O. RIESEBIETER-Oldenburg*

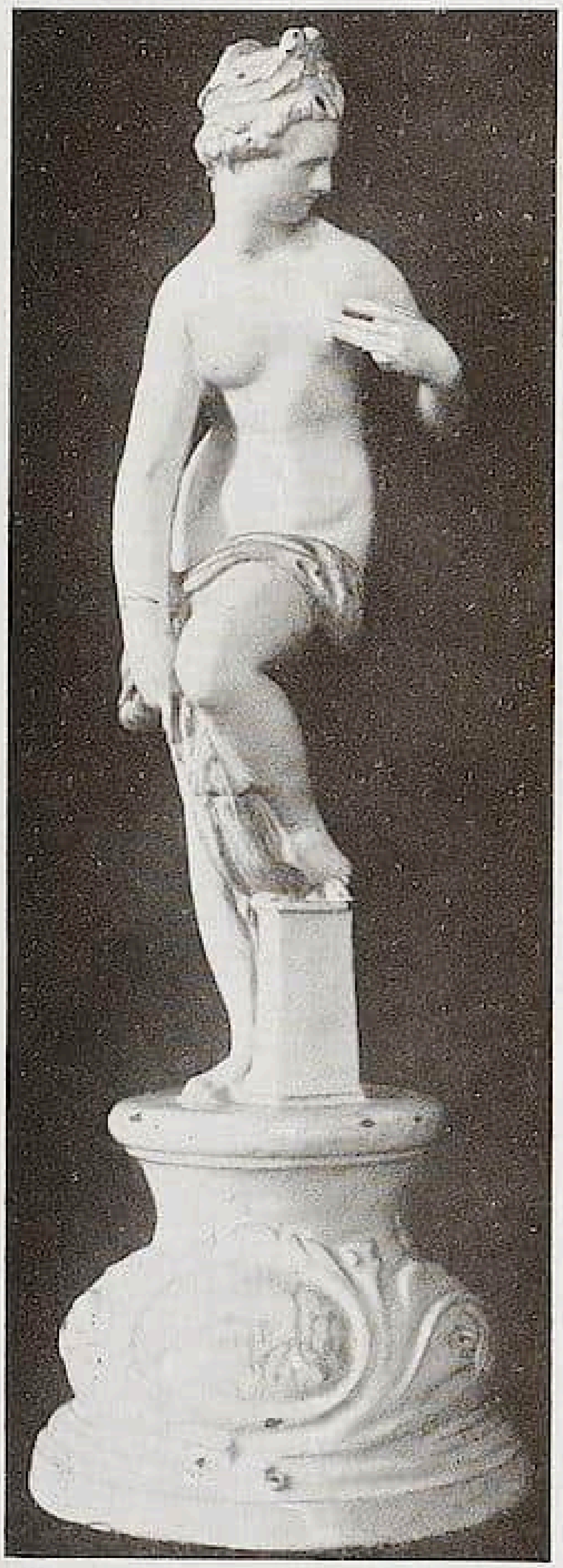
Im Jahrgang 1912 dieser Zeitschrift, S. 301 ff., habe ich über Hubertusburger Fayencen aus der Zeit von Taennich berichtet und hervorgehoben, daß nach der Konzessionsurkunde es den Fabrikinhabern Johann Samuel Friedrich Taennich bzw. dem wirklichen Geheimrat und Oberstallmeister Heinrich Graf von Lindenau nicht gestattet war, „Vasen, so über einer Elle in der Höhe" herzustellen, weil man für die Meißener Fabrik Konkurrenz befürchtete, daß dann aber tatsächlich diese Beschränkung nicht strenge innegehalten wurde.

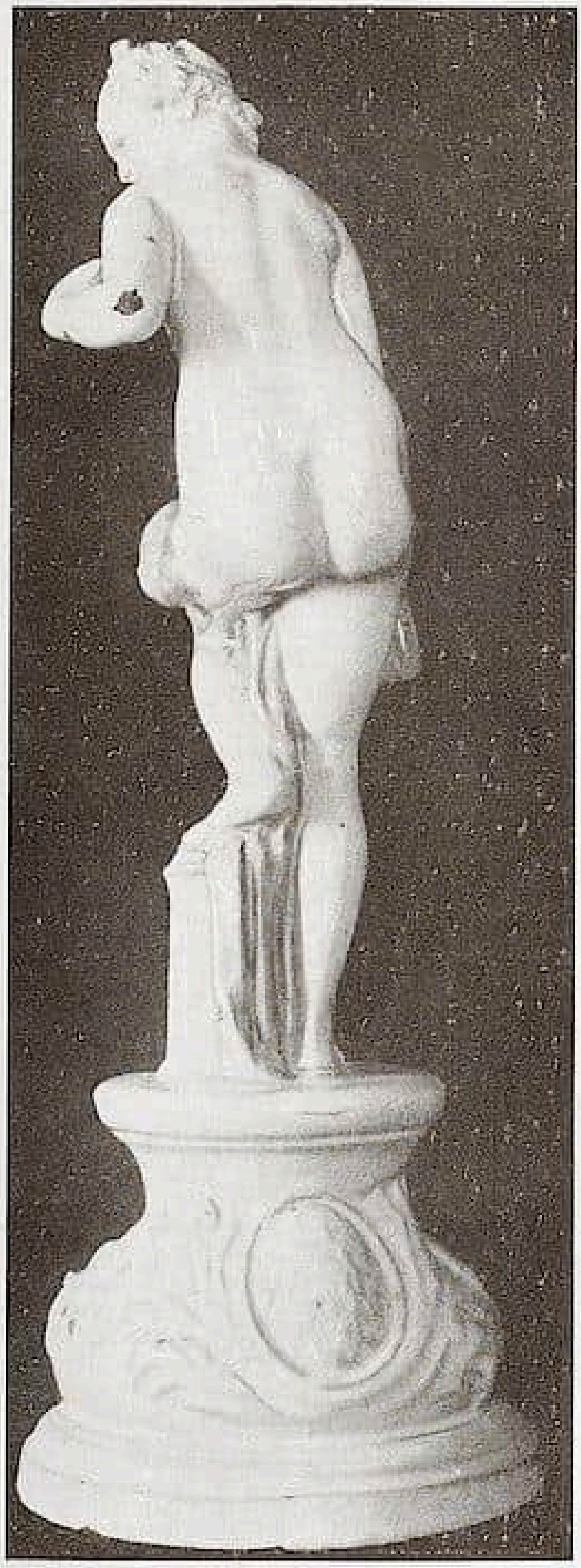
Bisher waren aus der Fabrik zwei prächtige Vasen bekannt, zunächst die von K. Berling, Ein Beitrag zur Geschichte der sächsischen Keramik (Dresden Stempel & Markert, 1909), beschriebene, voll bezeichnete Vase des Dresdner Kunstgewerbemuseums, die auch Stöhr, Deutsche Fayencen und deutsches Steingut, S. 438, abbildet, und ferner die von mir a. a. O. und in meinem Buch, Die deutschen Fayencen des 17. und 18. Jahrhunderts (Klinkhardt & Biermann, Leipzig) S. 333 abgebildete Vase.

Beide Stücke sind mit bunten Muffelfarben bemalt, erstere auf zitronengelbem (richtiger wohl ockergelbem), letztere zum Teil auch kalt mit Gold im Rokokogeschmack geschmückt, auf meergrünem Grunde. Charakteristisch für beide ist einmal, daß die Glasur überall mit Haarrissen durchzogen ist und sodann die Form, insbesondere des sich nach oben erweiternden Halses.

Auf Grund dieser Merkmale kann ich die geringe Zahl der bekannten Hubertusburger Fayencen um zwei weitere, unbezeichnete Stücke bereichern:

Die auf beigegebener Tafel linksstehende Abbildung zeigt ein Schwesternstück zur Vase des Dresdener Kunstgewerbemuseums, die kürzlich in Wien versteigert wurde: Auf ockergelbem, mit Haarrissen durchzogenem Grund ist vorne ein großer prächtiger





Venus nach dem Bade. Fayencefigur nach Giovanni da Bologna.

Sammlung Riesebieter.

Hubertusburger Fayencevaſe.
Sammlung Rieſebieter.

Hubertusburger Fayencevaſe.
Sammlung Rieſebieter.

Blumenstrauß aus Rosen, gefülltem Mohn, Aurikel, Vergißmeinnicht und kupfergrünen Blättern in bunten Muffelfarben gemalt. Oben und unten ein brauner Rand. Höhe 35 cm.

Nach einem Fabrikinventar, das nach Taennichs Weggang aufgenommen wurde, befanden sich auf Lager außer halbfertigen Erzeugnissen auch grün bemalte, sowie weiße Stücke mit blauer oder lila-manganvioletter Bemalung. Eine so bemalte Vase zeigt die Abbildung rechts, die ebenfalls die für Hubertusburg charakteristischen Merkmale hat: In Blau und Manganviolett ist auf dem weißen, mit Haarrissen durchzogenen Grund eine chinesische Landschaft mit zwei Chinesen, Vögeln und Wolken gemalt. Schulter und Fuß umzieht nei breites manganviolettes Band, aus dem ein fortlaufendes Spiralornament ausgespart ist. Höhe 29 cm. — Beide Vasen haben dieselbe typische Halsform, derzufolge sie sämtlich Deckel nie gehabt haben.

Das Tier in der Keramik

Zur Ausstellung im Stuttgarter Landesgewerbemuseum

Mit acht Abbildungen auf vier Tafeln *Von HANS JOSTEN*

Die Vorbedingungen für Ausstellungen sind unter den gegenwärtigen Zeitverhältnissen wahrhaftig nicht eben günstig. Die Schwierigkeiten, die Gefahren des Transports und die Kosten hierfür wie für eine der fortgesetzten Steigerung aller Werte angemessene Versicherung zwingen die, die Ausstellungswürdiges vor allem an alter Kunst ihr eigen nennen, in gleicher Weise wie die, die es einem größeren Kreise zeigen möchten, zu äußerster Zurückhaltung, ganz besonders noch, wenn es sich um überaus zerbrechliches Material handelt. Eine allseitig erschöpfende Behandlung des reizvollen Ausstellungsgedankens „Das Tier in der Keramik" wäre aber auch wohl in jenen glücklicheren Tagen, die für uns auf lange, lange Zeit der Vergangenheit angehören, gewiß nicht durchführbar gewesen. Begreift er doch so ziemlich die gesamte Geschichte der Töpferkunst in sich; denn seit den frühesten Anfängen menschlicher Kunsttätigkeit fast hat sie immer wieder mit besonderer Vorliebe Tiere gebildet, deren Schmiegsamkeit und Farben der bildsame Ton und der Schmelz seiner Glasuren mehr als jeder andere Werkstoff nahezukommen vermag.

Unter diesen Umständen war das in Stuttgart unternommene Wagnis nicht allzu groß, den Gedanken trotz der unvermeidlichen Beschränkung auf das räumlich Nächstliegende und das leicht Erreichbare in die Tat umzusetzen, besonders da die Schwestermuseen Stuttgarts und wenigstens einige Sammler alter Kunst das Ihre beizusteuern bereit waren und die heute auf diesem Gebiete schaffenden Künstler und Manufakturen Deutschlands eine Beteiligung mit Freuden begrüßten. Und tatsächlich bedeutete die Veranstaltung einen großen Erfolg. Freilich nicht in dem noch zu häufig von Museumsveranstaltungen erwarteten einseitigen Sinne einer Klärung wissenschaftlicher, historischer Einzelfragen. Hierfür reichte die doch kleine und dazu durch vielerlei Umstände bestimmte Auswahl von Erzeugnissen älteren Kunstfleißes naturgemäß nicht aus, wenngleich auch sie manches bot, was sonst noch nicht gezeigt wurde und wohl geeignet war, die Kenner zu reizen, wie etwa die stattliche Reihe der so begehrten alten Fayenceterrinen in Tierformen insbesondere aus der Höchster Manufaktur oder die interessante Chimäre der Wiener Du Paquierzeit. Der Erfolg ergab sich vielmehr aus der Möglichkeit zu mannigfachem und vielseitigem Vergleichen, aus der Fülle aufklärender und anregender Gedanken, zu denen es führte, und aus dem unmittelbar, wenn auch still wirkenden Zwang, sich klar zu werden über das eigene Verhältnis zu all den so verschiedenartigen Auffassungen und Verarbeitungen meist vertrauter Natureindrücke, die sich darboten.

Die keramische Tierbildnerei der letzten Jahrzehnte beherrschen zwei verschiedene Strömungen. Die eine zielt auf eine in Form und Farbe bis zu möglichst „photographischer“ Treue gesteigerte Wiedergabe des Vorbildes; die andere, künstlerisch ungleich wertvollere, die, von Kopenhagen ausgehend, das gesamte europäische Porzellan immer mehr und mehr in ihren Bann zog, steht im Zeichen des Impressionismus. Die jüngsten Schöpfungen beweisen jedoch deutlich, daß ein neuer Wille, der diesen Strömungen entgegengesetzt gerichtet ist, zur Herrschaft strebt. Die größere Selbständigkeit des einzelnen gegenüber der Natur, wie sie an den neuesten Erzeugnissen der führenden Manufakturen Deutschlands und der für sie oder für sich schaffenden Künstler zu beobachten ist, ist doch nur zum Teil ein Ergebnis individuellerer und zielbewußterer Behandlung des jeweils gewählten Materials und der angewandten Technik. Weit mehr ist sie doch eine Frucht unendlich liebevoller Beschäftigung mit den dargestellten Geschöpfen, und zwar nicht mehr so lediglich und in erster Linie mit ihrem Äußeren und dem Charakter ihrer Rasse, sondern ganz besonders mit dem Wesen des einzelnen Tieres, mit seiner — freilich ja noch vielfach geleugneten — Seele, deren Regungen oft in überraschenden, aber erstaunlich sprechenden Zügen festgehalten erscheinen. Für die glücklichsten Arbeiten dieser Art allerdings ist das Wort „Festhalten“ viel zu nichtssagend. Bei ihnen ist es ein sicheres Erfassen und darauf folgendes künstlerisches Verarbeiten des Eindrucks, ist es das selbständige Schaffen eines so in der Natur nie und nirgends vorhandenen Tierindividuums voll Stil. Der Grad der Stilisierung von Form und Farbe ist überaus verschieden; mehr als sonst jedenfalls Rücksicht nehmend auf Material und Technik, in der Hauptsache aber gewollt als Mittel zur Steigerung des gesuchten Ausdrucks, meist erfolgreich, gelegentlich freilich auch tatsächlich gesucht, gequält, und dann nicht gerade befriedigend. Da gilt es noch zu klären.

Und hierzu Geeigneteres ließ sich nicht leicht finden als der Überblick über eine Menge keramischer Tierdarstellungen gar vieler Zeiten und Völker, die die Schau des deutschen Schaffens der Gegenwart ergänzte. Nichts trägt mehr zum Verständnis neuen Kunstwollens bei, stellt Richtungen, ihre Stärke und ihre Werte in schärfere Beleuchtung als eine Gegenüberstellung von neuem Geist erfüllter Schöpfungen, des Modernen, mit dem zur Zeit Üblichen, dem noch Modernen, einerseits und mit Werken früherer Epochen und fremder Kulturen andererseits. Aber auch nichts läßt besser gewisse Grenzen erkennen, die nicht ohne Schaden überschritten werden können, und nichts zeigt klarer die ungeheuer mannigfachen Möglichkeiten ungekünstelter Gestaltung, als ein Blick in die Vergangenheit. Mit vollem Recht beherrschte ihn in diesem Falle Kändlers Glanzleistung, der Meißner Kakadu von 1734, in dem natürliche, temperamentvollste Lebendigkeit zum feinsten, prickelnd reizvollen Rokokoornament geworden ist.

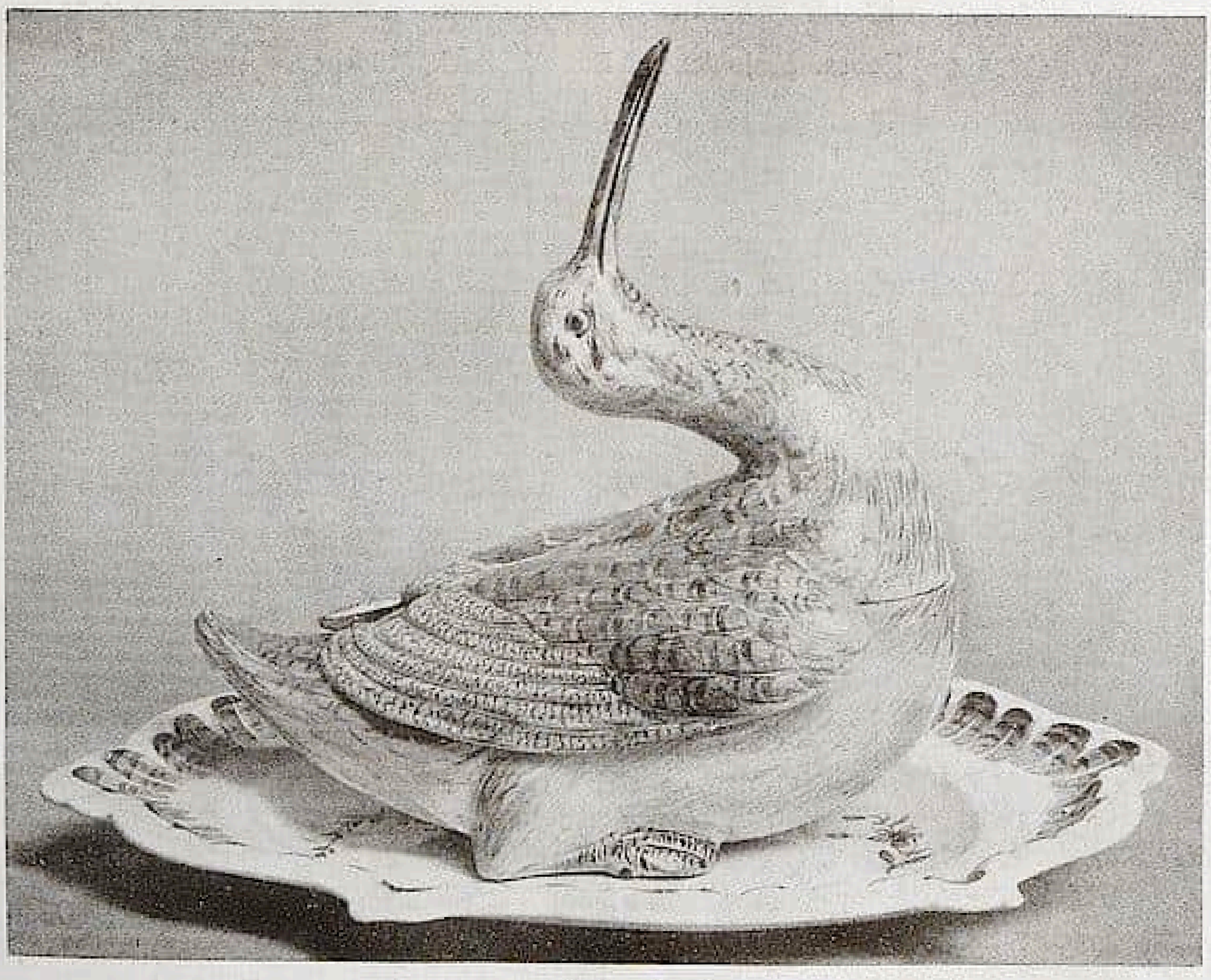
Hessische Bauerntöpferei

Von ROBERT SCHMIDT / Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln

Im Zeitalter der Eisenbahnen, der Maschinen und der industriellen Großbetriebe ist mehr als einer handwerklichen Kunstbetätigung das Totenglöcklein geläutet worden. So fast durchweg dem, was wir als „Volkskunst“ bezeichnen. Nur wenn eine vollwertige, zielbewußte Künstlerpersönlichkeit sich eines absterbenden Handwerks verständnisvoll angenommen hat, vermochte es noch mehr oder weniger konkurrenzfähig zu bleiben, und auch nur dann, wenn ein Publikum vorhanden oder erzogen worden ist, das den Wert der individuellen Handarbeit gegenüber der industriellen Massenware zu schätzen weiß.

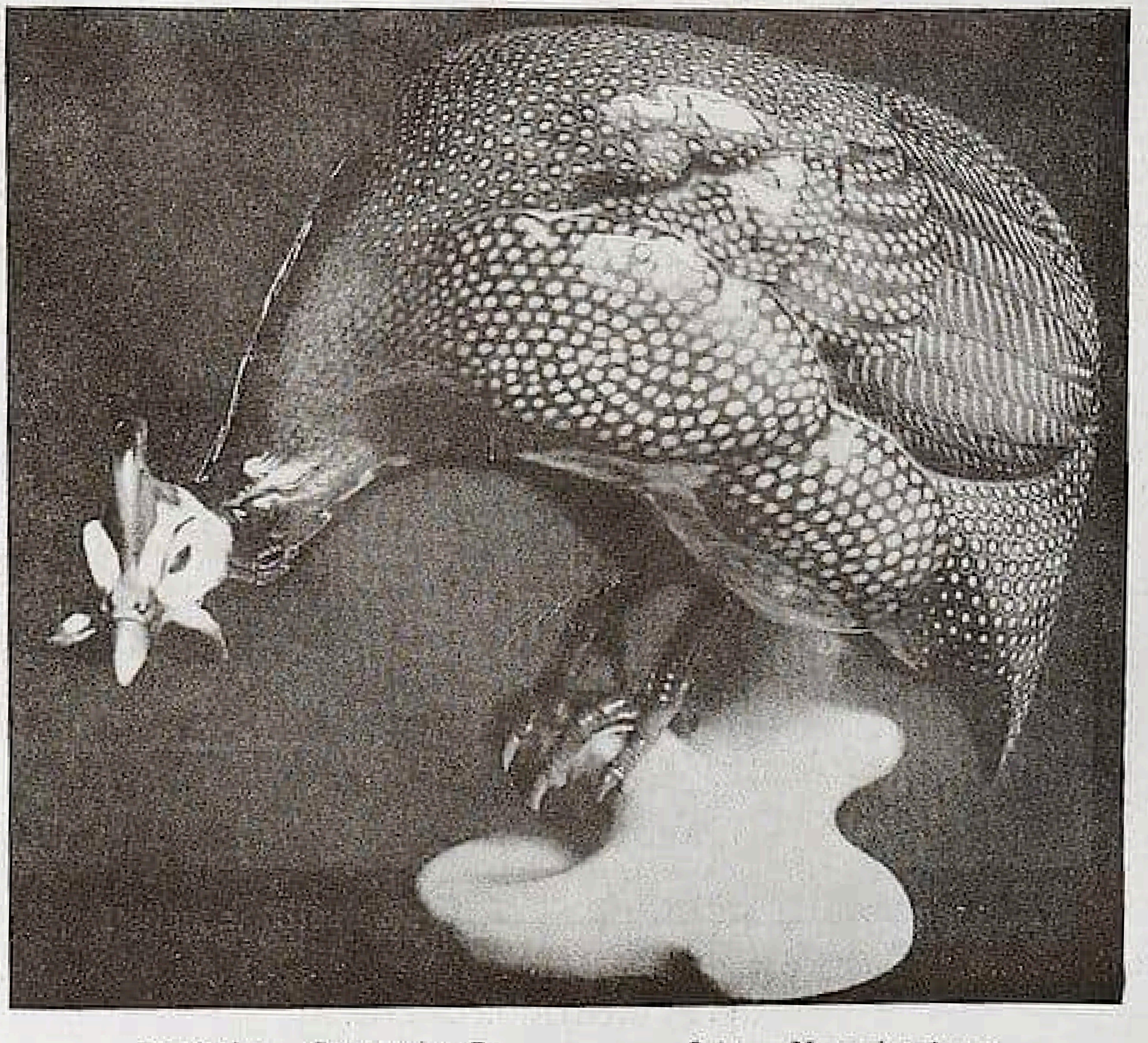
Gewiß, manchem Zweige untergegangener Volkskunst brauchen wir keine Tränen nachzuweinen, denn er hatte sich einfach überlebt, seine Erzeugnisse hatten keinen lebendigen Zusammenhang mehr mit den Bedürfnissen einer fortgeschrittenen Kultur. Daß dabei aber manche wundervolle Technik auch mit verloren gegangen ist — ich er-

Chimäre. Alt-Wiener Porzellan der Du Paquierzeit.
Bes.: Dr. v. Ostermann, München.

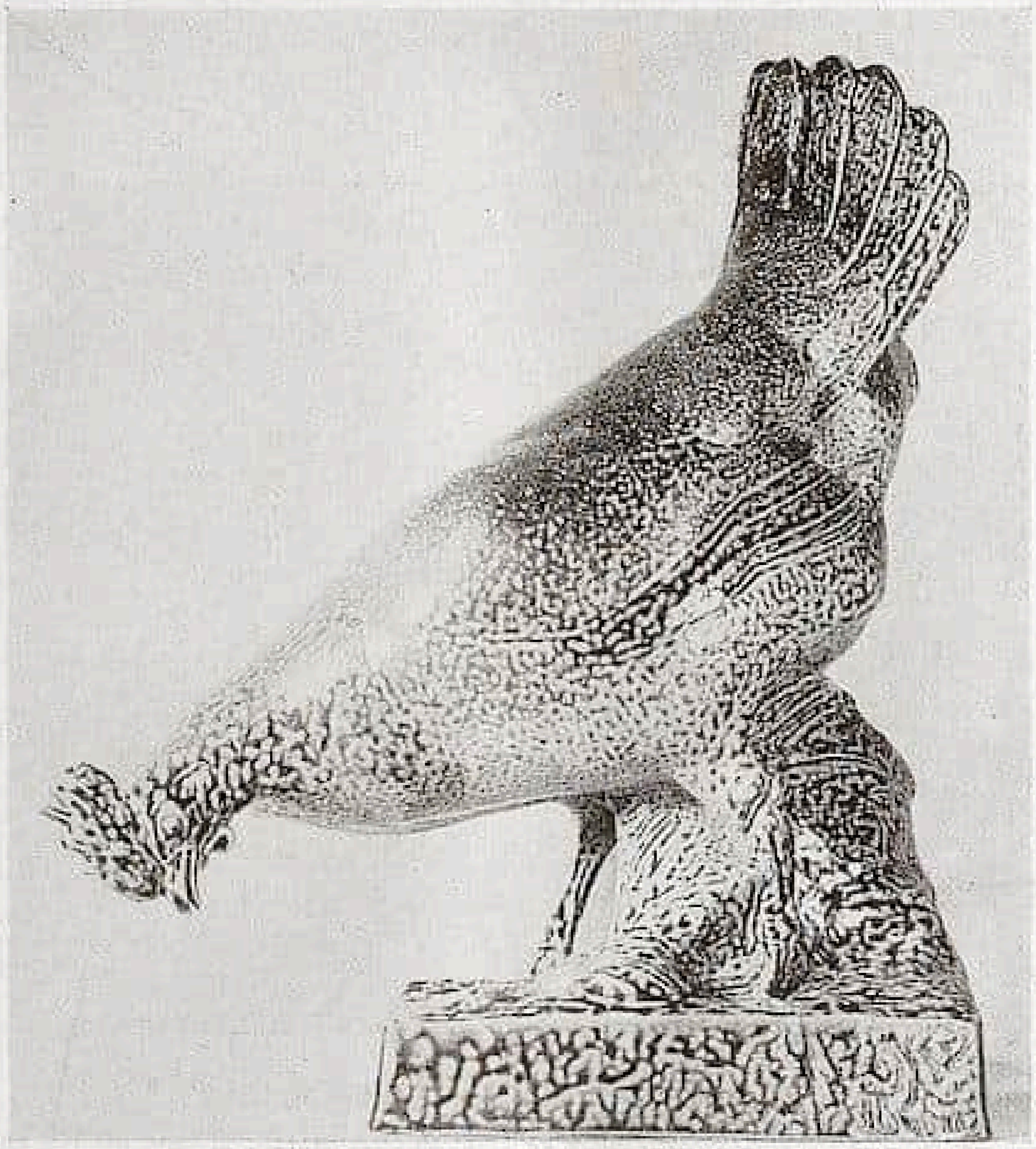


Schnepfen-Terrine. Höchster Fayence mit der Malermarke des J. Zeschinger, um 1750.
Bes.: Fürst Hohenlohe-Langenburg.

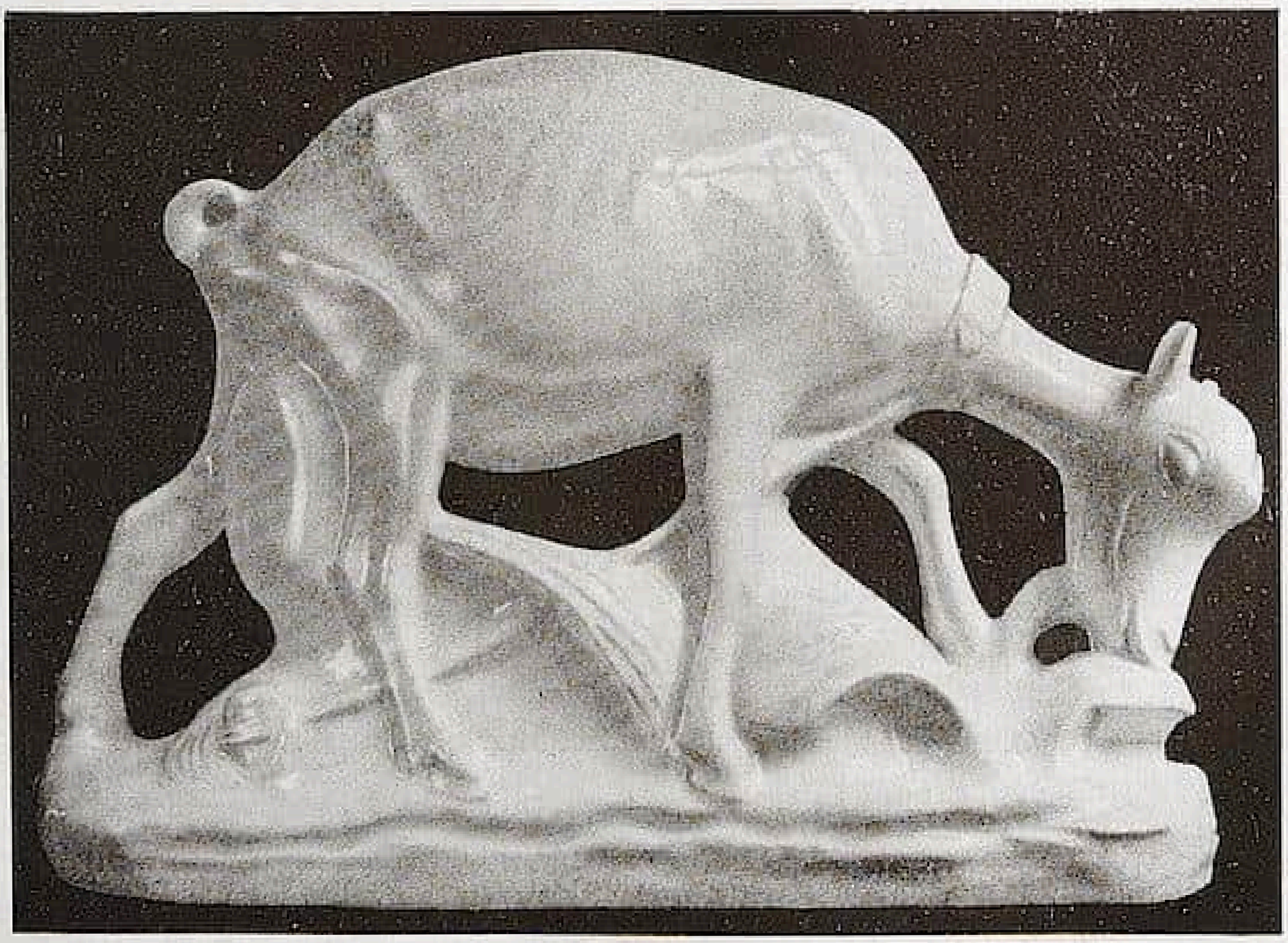
Zebra. Majolika von Rudolf Struck, München.



Perlhuhn. Staatliche Porzellanmanufaktur Nymphenburg.

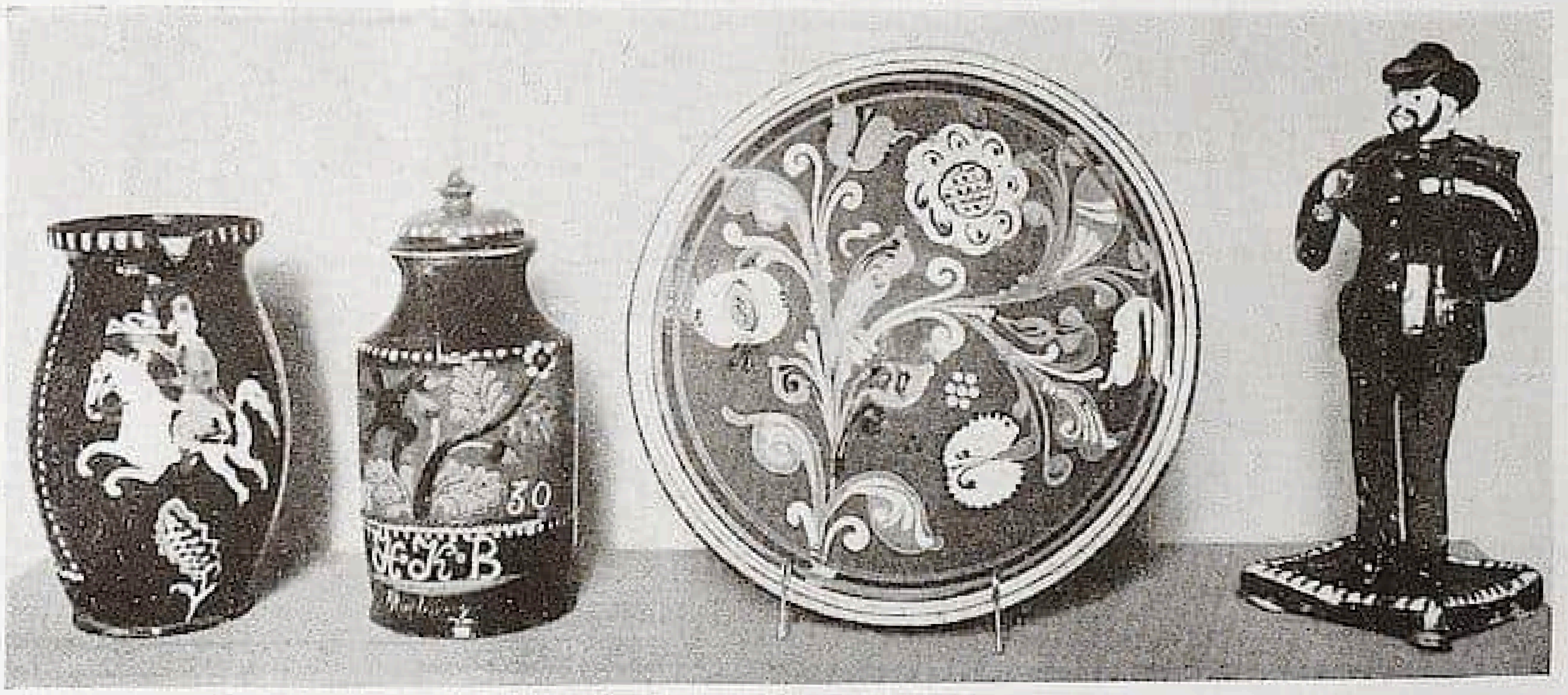


Huhn Modell von J. Berndt. Steinzeug.
Staatliche Fachschule Höhr.



Ziege. Modell von Prof. Marcks. Steingut.
Steingutfabriken Velten-Vordamm in Vordamm in der Mark.

Moderne hessische Bauerntöpfereien
aus Marburg, Oberhessen, Odenwald, Vogelsberg und Spessart.



Altere Marburger Töpfereien. 18. und erste Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Im Besitz des Historischen Museums, Frankfurt a. M.

innere nur an die ganz köſtliche Tiroler Technik der Federpoſenflechterei, die nur ein einziger alter Mann in ganz Tirol heute noch beherrſcht — iſt ſehr beklagenswert.

Eine Sonderſtellung hat bisher in faſt allen Gegenden Deutſchlands die Bauerntöpferei eingenommen. Für ihre Erzeugniſſe lag bis vor kurzem und liegt zum Teil heute noch bei der ländlichen Bevölkerung ein wirkliches Bedürfnis vor. Das, was ſie trotzdem zu erwürgen droht, iſt nicht etwa die feinere Art ſtädtiſcher Keramik, iſt nicht das Steinzeug oder gar das Porzellan, ſondern das iſt eins der unperſönlichſten, kälteſten und häßlichſten Materialien: das Emailgeſchirr.

Noch immer hat der Bauer und Gott ſei Dank auch noch mancher Städter, der ſich Sinn bewahrt hat für die Formen und Farbkünſte ſchlichter, volkstümlicher Arbeiten, ſeine Freude an den Schüſſeln und Kannen unſerer Bauerntöpfer; noch immer hängen die Landbewohner an der behaglichen Spruchweisheit und den althergebrachten Blumen und Figuren, die in der Werkſtatt ihrer Dorftöpfer ſeit Generationen gemalt werden. Steingut und Porzellan ſind auch zerbrechlich, machen daher keine ganz ernſthafte Konkurrenz. Aber das ††† Emailgeſchirr iſt unverwüſtlich. Und der Bauer iſt praktiſch. Die Folge iſt klar. Und da außerdem auch der Bauerntöpfer ſeine bis zum Krieg wirklich lächerlich geringen Preiſe — ſie ſind auch heute noch erſtaunlich niedrig! — infolge der Erhöhung der Glaſur-, Holz- und Arbeitspreiſe heraufzuſetzen gezwungen war, ſtockt der Abſatz. Ich hatte Gelegenheit, im letzten Sommer viele Töpfer in heſſiſchen Orten aller Gegenden zu beſuchen. Faſt überall dieſelbe Klage: es fehlt der Nachwuchs! Die jungen Leute können beim Töpferhandwerk nicht viel und ſchnell genug verdienen, ſie wollen lieber in der Stadt leben und ins Kino gehen, als in der ländlichen Töpferwerkſtatt von früh bis ſpät die Hände im feuchten Lehm ſtecken haben. So luſtig es ausſieht, wenn die Töpferſcheibe ſich dreht und der Lehmklumpen unter dem leiſen Druck der Finger Form gewinnt, ſo luſtig es iſt, zuzuſehen, wie das „Malhörnchen" Blumen, Ornamente und Sprüche auf die Schüſſel tropft, es iſt kein leichtes Handwerk, es erfordert große Geſchicklichkeit und Geduld. Und oftmals macht ein Zufall beim Brennen wochenlange Arbeit zunichte.

Im Heſſenland hat die Bauerntöpferei von jeher in reichſtem Maße geblüht. In Oberheſſen, wo Marburg und Lauterbach beſonderen Ruf haben, im Taunus, im Odenwald, im Tal der Kinzig von Gelnhauſen bis über Schlüchtern hinauf und im Vogelsberg, überall ſaßen und ſitzen noch heute die Nachkommen uralter Töpfergenerationen und arbeiten in der alten Weiſe. Nur nicht mit dem alten Erfolg. Und vielfach ſind es nur noch alte Leute, die neben ihrer kleinen Landwirtſchaft ab und zu ihren Brennofen heizen. Junge Füße treten in den ſeltenſten Fällen die Töpferſcheibe, ſo daß man mit ziemlicher Sicherheit ſagen kann, daß in etwa 30 Jahren die ganze heſſiſche Bauerntöpferei der Vergangenheit angehört und Muſeumsobjekt geworden iſt. Wäre das nicht ein Jammer?

So ſoll man verſuchen, dem Handwerk wieder auf die Beine zu helfen. Derartige Verſuche ſind bereits hier und da gemacht worden. Aber ohne Erfolg, weil man faſt immer darauf ausgegangen iſt, die Bauerntöpferei zu „veredeln", ſie zu einer „Kunſt" zu machen. Wie man niemals von einem Dorfmuſikanten verlangen ſoll, daß er ein Beethovenkonzert ſpielt, ſo ſoll man dem Bauerntöpfer nicht zumuten, ſeinen Töpfen eine elegant-ſchwungvolle Form zu geben oder ſie mit modernen, geiſtvoll ausgedachten Ornamenten zu ſchmücken. Schuſter bleib bei deinem Leiſten! Gerade das, was das bleibend Wertvolle an unſerer Bauerntöpferei iſt, das iſt das Einfache, Unkomplizierte, wenn man will Unbewußt-Primitive. Das iſt die derbe Nutzform, die ſeit Generationen als zweckentſprechend, handfeſt und daher vollkommen erkannt iſt, das iſt die ſchlichte Sprache des Dekors, der friſchen, wenn auch auf wenige Töne beſchränkten Farben, der keck ſtiliſierten Blumen, der naiven Figuren, der luſtigen Sprüche.

Wenn es gelingt, unſere Bauerntöpfer durch den Hinweis auf die ſchöneren — weil noch gänzlich unbeeinflußten — Arbeiten ihrer Großväter und Urgroßväter wieder ge-

schmacklich sicher zu machen; wenn es gelingt, der Landbevölkerung beizubringen, daß sie an ihren Bauerntöpfern einen Schatz besitzt, den sie nicht verschleudern darf, so ist Hoffnung vorhanden, daß dieser köstliche Handwerkszweig sich noch einmal erholt und frische Schossen treibt. Dazu aber müssen wir Städter helfen. Durch Ermunterung und durch tatkräftiges Eingreifen.

Um das Interesse weitester Kreise für die einheimisch-hessische Töpferei rege zu machen, hat das Frankfurter Kunstgewerbe-Museum in Verbindung mit der Arbeitsgemeinschaft des Deutschen Werkbundes für den Mittelrhein eine Ausstellung „Hessische Keramik" zusammengebracht, die im letzten Herbst in Frankfurt zu sehen war, dann nach Darmstadt und Mainz wanderte, und im Sommer auf der Deutschen Gewerbeschau in München ihren Platz finden soll. Die Bauerntöpfereien aller Gegenden des hessischen Gebietes nehmen den Hauptraum dabei in Anspruch. Neben einigen wenigen älteren Arbeiten sind nur Stücke aufgenommen, die erst im letzten Sommer gargebrannt worden sind. Es ist versucht worden, einen Überblick über die Leistungsfähigkeit dieses ländlichen Handwerks zu geben, das trotz eines relativ geringen Formenreichtums und trotz einer kleinen Farbenskala eine erstaunliche Mannigfaltigkeit in Erfindung und Ausführung zeigt.

Vielerlei blanke Glasuren, in der Hauptsache ein lichtes Rot und dunkles Braun, aber auch Schwarz, Grün, Gelb, Weiß und Blau, bedecken den rötlichen, porösen Scherben. Das Ornament ist plastisch aufgelegt, mit dem Malhörnchen (der Gießbüchse) aufgetropft — so wie der Konditor seine Torten verziert — oder mit dem Pinsel aufgetragen. Hier und da ist auch der reizvolle Ritzdekor verwendet. Jeder Ort fast hat seine besondere Tradition; in einzeinen Werkstätten werden sogar kleine, unbeholfene, aber naiv-köstliche Figuren modelliert.

Die Veranstalter hoffen, durch diese Ausstellung unserer heimischen Keramik zu ihren vielen älteren Freunden neue Liebhaber zuzuführen. Und sollte die Ausstellung dazu beitragen, daß unsere hessischen Bauerntöpfer durch die Anteilnahme auch des städtischen Publikums zu regerer und hoffnungsfreudigerer Tätigkeit ermuntert werden, so ist ihre Aufgabe damit zum größten Teile erfüllt.

Kunstporzellan von Ph. Rosenthal & Co.

Mit einer farbigen Tafel

Die Manufaktur von Ph. Rosenthal & Co. ist, abgesehen von den staatlichen Unternehmungen, eine der ersten gewesen, die das Porzellan nach den künstlerischen und technischen Anregungen, die von Kopenhagen kamen, in Deutschland nach Form wie Dekor neu zu gestalten sich bemüht hat. Die glänzenden wirtschaftlichen Erfolge, die Rosenthal infolge des Anklanges erzielt hat, den seine Gebrauchs-Porzellane im In- und Auslande gefunden haben, haben ihn in den Stand gesetzt, auch die figürliche Plastik seines Hauses auf ein unbestreitbar hohes Niveau zu bringen. Die künstlerische Linie, auf der sich die figürliche Plastik Rosenthals bis zum Kriege bewegte, war die der damaligen Moderne, blieb jedoch in Grenzen, die es vermieden, daß extreme Eintagsäußerungen sich in dem Gesamtbilde störend bemerkbar machten. Die Leistungen der Manufaktur stellten sich also gewissermaßen auf den Boden einer soliden Tradition.

Bereits kurz vor dem Kriege machten sich, wie in der bildenden Kunst überhaupt, so auch in der Porzellankunst, Strömungen bemerkbar, deren Quellen nach dem näheren oder weiteren Osten wiesen. Genau so, wie um die Jahrhundertwende Japan in erster Linie einen Einfluß auf die kunstgewerbliche Formen- und Farbengebung gewann, so waren es in der jüngsten Zeit andere, vom Europäerstandpunkte aus gesehen, primi-

Milchtopf mit Ritzdekor und farbigen Glasuren.
Wittgenborn im Vogelsberg 1892.
(Inschrift: Mutter richt den Kaffee an das der Vater trinken kan.)

Affenkapelle und Ulan. Marburger und Lauterbacher Bauerntöpfereien.

Eule. Modell von Esser. Böttger-Steinzeug.
Staatliche Porzellanmanufaktur Meißen.

Enterich. Modell nach H. Meisel. Porzellan.
Älteste Volkstedter Porzellanfabrik. Volkstedt i. Thür.

tive Kulturen, die Einfluß auf die westeuropäische Kunstsprache gewannen. Auch in diesem Falle konnte sich Rosenthal den neuartigen Einflüssen nicht entziehen. Aber auch hier kommt seiner Produktion zugute, daß sie sich aufbaut auf dem vom künstlerischen Feingefühl durchdrungenen Boden einer bewährten und gepflegten Tradition.

Die Abbildung, die wir auf einer farbigen Tafel bringen, stammt aus dieser letzten Zeit. Sie läßt zur Genüge erkennen, daß die Manufaktur sich nicht nur berufen fühlt, der Ausdrucksweise östlicher Kulturen sich anzunähern mit dem ihnen eigenen Formen- und Farbenabwandlungen, deren Hauptreiz für das westliche Auge in ihrer ungewohnten Linienführung und Flächengestaltung und einer ungewohnten Koloristik liegt, sondern ebenso sehr von der Notwendigkeit überzeugt ist, die europäische Porzellankunst mit ihrer besonderen Vergangenheit fördern zu müssen. Pelka.

Zwei bedeutende chinesische Porzellanplatten

Mit zwei Abbildungen auf zwei Tafeln — *Von A. v. PRYBRAM*

In München sind in letzter Zeit zwei importante China-famille-verte-Platten aufgetaucht. Die erste (Abb.), im Besitze der Kunsthandlung A. S. Drey, ist von Bedeutung durch ihre Größe und die außergewöhnlich feine und künstlerische Lösung des Dekors. Sie stammt aus der Frühzeit K'ang-Hsi (etwa 1675) und ist in Grün, Blau, Gelb, Aubergine, Eisenrot und Gold bemalt (die ersten vier Schmelzfarben). Das Gold ist schön erhalten und ein Zeichen der besonders prunkhaften Ausstattung des Stückes, da es zu der Zeit selten, als flächenfüllende Farbe wie hier nur bei besonders kostbaren Stücken verwendet war. Der Boden ist glasiert; Marke ein Blatt in engem Doppelkreis (blau).

Die vollkommen intakte Platte mißt 51 cm im Durchmesser. Sujet ist eine Folge von 25 Bildern, die wohl Szenen aus einem Helden- oder Liebesroman oder Gedicht darstellen. Mittelpunkt ist eine männliche Dichter(?)figur in blauem Gewand, die auf den meisten Bildchen, stets aber als Zuseher, nie aktiv, wiederkehrt.

Vermutlich wurde die Platte auf Bestellung eines hohen Herrn gefertigt, wie es ja Mode war. Diese Bestellung, die vielleicht Zahl und Auswahl der Szenen genau festgelegt hat, stellte eine an sich unkünstlerische Aufgabe, die Füllung einer Kreisfläche mit einzelnen Bildchen, durch welche gebunden dem Künstler eigentlich nicht die Möglichkeit gegeben war, ein Kunstwerk — nur die, ein Kunststück zu fertigen.

So hat das Dekor der Platte denn auch nicht die große Übersicht, die künstlerische Anlage, die auf den ersten Blick den Aspekt großzügiger Dekoration oder hoher Kunst gewährt, der bei vielen hochwertigen Chinaporzellanen das unmittelbar Packende ausmacht. Sie wirkt wie ein Bilderbuch.

Um so erstaunlicher ist es zu sehen, wie der Künstler in einer bei derartigen „illustrativen" Stücken für China seltenen Weise das Ganze zu einer unerhört geistreich durchdachten Gesamtkomposition eint, wie er dieses Kunststück doch zu einem Kunstwerk erhebt:

Das Dekor ist durchgehend oktogonal. In der Mitte ein Achteck, umgeben von acht fächer- oder blütenblätterförmigen Feldern, die zusammen das Bild der offenen Lotosblüte geben. Die Umrandung, Abgrenzung der Felder untereinander und von dem Zentrumsoktogon ist dünn und zart, so daß das Ganze sofort einheitlich zusammengehörig wirkt. Nach außenhin ist diese „Lotosblüte" durch ein wesentlich stärkeres Band zusammengefaßt, das von hier ab gegen die Peripherie der Platte zu immer breiter wird, kongruent zur Verbreiterung der Felder, die in zwei weiteren Zonen von je acht die Platte füllen. Der Rand der Platte selbst ist ein Rautenmusterband, in diesem acht Medaillons mit Po Ku, das sich am Rand der Rückseite nochmals wiederholt.

Sämtliche 25 Felder sind mit Bildern von ganz hervorragender Qualität ausgefüllt, die allein schon die Hand eines bedeutenden Meisters erkennen lassen.

Weiter fällt die Trennung vom Plattenboden und Plattenrand in die „Lotosblüte“ und die zwei (zusammengehörigen) sie umgebenden Felderzonen auf. Ganz außergewöhnlich aber ist die konsequent durchgeführte lineare Berücksichtigung des Bandmotivs in der Komposition der Bilder: in der Randzone stößt, vom Zentrum herkommend, in die Mitte jedes Bildes von unten ein breites Band. Genau über der Stelle, auf die das Band zuläuft, steht in den acht äußersten Feldern eine Figur, die die Vertikale aufnimmt, sie in das Bild und über dieses hinaus in den Rand fortleitet, wo sie durch die eingefügten Po Ku-Medaillons aufgefangen und in die Horizontale des Randdekors eingeglichen wird.

Das Analoge geschieht in den übrigen Zonen, in denen die Trennungslinien zwischen den Feldern über und unter ihnen in die Bildkomposition miteinbezogen werden. Am schwächsten ist dies bei den innersten Bildern (den „Lotosblättern“) der Fall. Hier scheint auf eine andere Linie Wert gelegt, die freilich im Original durch die Farbkontraste weit stärker als in der Abbildung hervortritt. Hier läuft durch alle acht Felder eine querteilende Linie, die so sehr auf gleicher Höhe angesetzt ist, daß sie sich dem Auge zu einer durchgehenden zusammenschließt. Sie wirkt als Kreislinie, die das innere Oktogon umspannt und die Zusammengehörigkeit der „Lotosblüte“ nochmals klarmacht.

Die künstlerische Bedeutung liegt in der bewußten Teilung der Dekoration entsprechend der Funktion des Teiles der Platte und in der konsequenten Gestaltung des Achtecks zum einheitlichen durchgehenden Motiv bei höchster Qualität der Malerei.

Erstaunlicherweise angesichts der Größe und Bedeutung des Stückes scheint die Auftragung der Schmelzfarben und der Brand nicht in der für die K'ang-Hsi-Zeit sonst bezeichnenden Sorgfalt und Gleichmäßigkeit durchgeführt. Das Grün ist schummerig, oft verwaschen oder fleckenhaft, das Blau fast durchweg verdorben und die Schmelzfarben von geringer Festigkeit, so daß sie an verschiedenen Stellen, besonders am Rande, abgerieben sind.

Um so außerordentlicher ist die Gleichmäßigkeit der Ausführung einer Platte im Besitze des Grafen Nikolaus Arco (Abb.). Diese zeigt in hohem Maße die Eigenschaften, die die große künstlerische Wertschätzung des chinesischen Porzellans veranlaßten. Sie ist 47 cm im Durchmesser, Hoch-K'ang-Hsi (gegen 1700), in Grün, Blau, Gelb, Aubergine und Schwarz (Schmelzfarben) und Rot und Gold bemalt. Am Boden blaue Werkstatt(?)-Marke.

Die großzügige, unerhört wirkungsvolle Zeichnung ist sowohl als Bild, als Raumimpression und Komposition ins Rund von genialer Sicherheit und insbesondere von einer dekorativen Farbwirkung mit stärksten Akzenten bei vollendetem Gleichgewicht. Die Bordüre — blütengefülltes Rautenmuster — ist der beschließende Rahmen, der durch die sechs eingefügten Po Ku-Medaillons in sich Akzent, Kräftigkeit, etwas von der temperamentvollen Note des Bildes erhält, wodurch erst er die Kraft aufbringt, dieses ins Rund beschließend aufzufangen.

Wie die Mittelkulisse die beiden Reiter und Fahnenträger eint und der siegreichen beherrschenden Gestalt, die oben in Ruhe bannend oder wehrend steht, als Basis dient, wie hier jede Silhouette von dem begrenzenden Rund nichts zu wissen scheint und sich dabei dem Rund so wunderbar einbaut, die Impression der umzingelnden Gruppen und der aus Nichts geformte riesige Raum zeigen einen Künstler von höchstem Rang. Die satte, leuchtende Tiefe, die tadellose Erhaltung und Farbwirkung der großen und bewußt gleichmäßig nüancierten grünen Flächen, zeigt die Ausführung des K'ang-Hsi-Porzellans in seiner Vollendung.

Es ist ein Stück, das schon vor 20 Jahren in Peking als höchstrangig galt und in jedem Museum mit zu den besten dieser Art rechnen würde.

K'ang-Hsi-Platte.

Bes.: A. S. Drey, München.

K'ang-Hsi-Platte.

Bes.: Graf Nikolaus Arco, München.

Das private Sammeln moderner Keramik

Das Sammeln alter Keramik, sei es aus geschichtlichen oder ästhetischen Gründen oder aus Liebhaberei und zum Zwecke dekorativer Bereicherung von Raumausstattungen, ist eine Selbstverständlichkeit, die darum eines Berechtigungsbeweises nicht mehr bedarf. Über die Berechtigung und eine gewisse Pflicht zum Sammeln der neuzeitlichen Erzeugnisse der Töpferkunst sind die Meinungen noch geteilt. Die einen erkennen wohl an, daß die künstlerischen Leistungen der Moderne auf diesem Gebiete sich durchaus messen können mit denen der Vergangenheit und daß die künstlerischen und ästhetischen Werte durchaus die gleiche Höhe mit jenen, die das 16., das 17. und 18. Jahrhundert geschaffen haben, halten. Andererseits hört man sehr oft, sobald es sich um modernes Kunstgewerbe, im besonderen um moderne keramische Kunst handelt, die Meinung vertreten, daß ein gewissenhafter Sammler es nicht verantworten könne, wollte er der Neuzeit eine gleiche Bedeutung einräumen, wie der Vergangenheit. Auch müsse man, um einen objektiven Maßstab zu gewinnen und anlegen zu können, erst in eine gewisse zeitliche Distanz von der letzten Gegenwart kommen, um die dauernden Werte, die sie geschaffen hat, erkennen zu können. Derartige Auffassungen entbehren unter den nötigen Einschränkungen nicht einer gewissen Berechtigung. Allein so wie man die Werke der modernen großen Kunst, also der Malerei und der Plastik, mit einer gewissen Leidenschaftlichkeit längst zu sammeln angefangen hat, so sollte man es vermeiden, einen anderen Maßstab an die Werke der schmückenden Künste zu legen.

Man hat gesagt, der Sammler z. B. moderner Malerei, sammelt nicht unter dem Gesichtspunkte, die Individualität der einzelnen Künstler herauszustellen, sondern er sei von dem Wunsche beseelt, in seine Sammlung Belege für die einzelnen Richtungen der modernen Kunst aufzunehmen; er sammle also nicht individualistisch, sondern kollektivistisch. Indessen wäre nichts verfehlter, als das Kunstschaffen einer Zeit in solche etwas stark brüchige Kategorien zu zerlegen. Die Kunst einer Zeit soll und muß als unteilbares Ganze angesehen werden, und darum wäre es ein Unrecht gegen die Schöpfungen der sog. angewandten Kunst, wollte man sie vernachlässigen.

Mir scheint das ablehnende Verhalten der Gegenwart — die öffentlichen Sammlungen kommen hier nicht in Betracht — gegen ein systematisches Sammeln modernen Kunstgewerbes auf ganz bestimmte Verlegenheitsgründe zurückzugehen.

Der Wert alten Kunstgutes ist gewissermaßen abgestempelt. Es hat sozusagen einen börsenmäßigen Kurs. Viel schwieriger ist es, in dem Erzeugnis der Neuzeit die Werte zu erkennen, die es über den Durchschnitt der Tagesproduktion herausheben; denn dazu gehört nicht nur ein Eindringen in das Verständnis der neuzeitlichen kunstgewerblichen Produktion überhaupt, sondern wie bei der Keramik im speziellen, ein Erkennen der technischen und künstlerischen Gestaltungsmöglichkeiten und ein Urteil darüber, was mit den vorhandenen technischen und künstlerischen Mitteln in jedem

Falle erreicht worden ist. Zum Sammeln neuzeitlichen Kunstgewerbes gehört also in erster Linie außer dem als selbstverständlich vorauszusetzenden künstlerischen Verständnis ein selbständiges künstlerisches Geschmacksurteil und ein sehr eingehendes Wissen um die Technik. Technische Kenntnisse können nur erworben werden auf Grund ernsthafter und hingebender Arbeit. Der bloße Enthusiasmus allein hilft einem Sammler moderner Keramik noch lange nicht zu einem Qualitätsverständnis. Er hat es viel schwerer als der Sammler alten Kunstgewerbes, dem für die einzelnen Gebiete unendlich viel mehr Anschauungs- und literarische Hilfsmittel zur Verfügung stehen, um Gut und Böse unterscheiden zu können. Wer sich nicht getraut, die beiden Kardinalforderungen für ein erfolgreiches Sammeln moderner Keramik zu erfüllen, wie sie oben angedeutet wurden, der wird es nie dazu bringen, eine Sammlung so anzulegen und auszubauen, daß sie den Wert von Eintagsliebhabereien übersteigt und einen Inhalt gewinnt, der Zukunftswerte birgt. August der Starke hat nicht ausschließlich Alt-China gesammelt. Seine Leidenschaft war modernstes Meißener Porzellan. Aber die heutige Generation scheint zu vergessen, daß wir nicht allein Nachkommen, sondern auch Ahnen sind.

Otto Pelka.

Die Keramik auf der Dresdner Jahresschau 1922 / Ein Ausblick

Mit dem Entschluß, eine keramische Ausstellung an die Spitze des weitsichtigen Unternehmens zu stellen, haben die Dresdner, wie uns scheint, einen außerordentlich glücklichen Griff getan. Aus mancherlei Gründen. Erstens steht die keramische Industrie, wenn sie natürlich auch kein deutsches Privilegium bedeutet, so doch gerade in Deutschland unbestreitbar auf so hoher Stufe, daß ihre Erzeugnisse auf der ganzen Welt geschätzt werden und in der Warenstatistik des Welthandels eine sehr beträchtliche Rolle spielen. Zur Bekräftigung dessen sei hier eine Tatsache angeführt, die den Fachleuten freilich längst bekannt sein dürfte. Als während des Krieges auf den Auslandsmärkten das deutsche Porzellan zu fehlen begann, machten sich die Japaner, diese gewandtesten und fleißigsten aller Nachahmer, schleunigst daran, „deutsches" Ersatz-Porzellan herzustellen. Die Sachen waren äußerlich ganz nett, aber das Material war so dünn und so spröde, daß die bisherigen fremdländischen Abnehmer dieses „deutschen" Pseudo-Porzellans, made in Japan, froh sind, jetzt wieder echtes deutsches Porzellan, made in Germany, kaufen zu können. Es läßt sich eben doch nicht alles so einfach kopieren ... Zweitens hat gerade unsere keramische Industrie unter den Kriegsverhältnissen so ungeheuer zu leiden gehabt, daß sie mit Recht Anspruch auf besondere Bevorzugung erheben darf. Und endlich, aber nicht zuletzt, verdient darauf hingewiesen zu werden, daß kaum eine andere Fachausstellung dem Publikum so hohe künstlerische Reize zu bieten, ihnen in Formen und Farben soviel des Schönen, Anmutigen, und Abwechslungsreichen zu zeigen hat, wie eine große Schau der Keramik. Also auch aus ästhetischen Gründen scheint es ein vortrefflicher Einfall zu sein, den Reigen der Jahresschauen mit einer Ausstellung zu eröffnen, die ganz abgesehen von ihrer industriellen Bedeutung, für jeden Menschen von nur einigem Geschmack und Schönheitssinn etwas ungemein Anziehendes haben muß.

In wie hohem Maße eine keramische Ausstellung eine echt deutsche Angelegenheit und wie sehr gerade Dresden dazu berufen erscheint, ihr Schauplatz zu sein, dazu bedarf es nur eines Hinweises auf die Geschichte des vornehmsten keramischen Erzeugnisses, des Porzellans. Sachsen ist die Wiege des Porzellans auf europäischem Boden. Meißen und Dresden wurden zu Mittelpunkten der rasch aufblühenden Industrie, von hier gingen die „Porzelliner" mit ihren entwendeten Geheimnissen nach Berlin, Wien, Höchst, Frankenthal usw. und in die ganze Welt hinaus, in Dresden befinden sich noch heute die kostbarsten, unschätzbaren Glanzstücke aus der klassischen Blütezeit des Porzellans, und schließlich bekundet keine andere Stadt als Dresden, das alte Dresden Augusts des Starken, des Schirmherrn der ersten Porzelliner, das Dresden der zauberhaft schönen Barock- und Rokokobauten, eine so enge geistige Verwandtschaft mit dem Wesen des Porzellans.

Neben dem Porzellan darf auch das übrige deutsche keramische Kunstgewerbe auf eine ruhmreiche Vergangenheit zurückblicken. Schon lange vor der Erfindung des Porzellans im 16. Jahrhundert standen Steingut, Fayencen und künstlerisch wertvolle Töpfereien in Deutschland auf einer Stufe der Vollendung, die keinen Vergleich mit den besten Erzeugnissen einschlägiger Art Italiens und des Orients zu scheuen brauchte.

Die Dresdener Ausstellung „Deutsche Erden" will vor allen Dingen — und das ist ja die

Hauptſache für unſerere neuzeitliche Keramik — den Nachweis liefern, daß dieſe mächtige Induſtrie und in Verbindung mit ihr die gewerblichen und kunſtgewerblichen Betriebe auch in der Gegenwart von einer Leiſtungsfähigkeit ſind, die ſich jener der altklaſſiſchen Perioden getroſt an die Seite ſtellen darf, ja ſie in mancher Hinſicht, was Reichtum und Schönheit der Formen und Farben angeht, oft übertrifft. Es hat in der Keramik in Deutſchland, wie in allen anderen Ländern, viele Irrwege und manche Epochen des Stillſtandes und Rückſchritts gegeben, aber heute herrſcht wieder in allen Staatsmanufakturen und Privatbetrieben der eifrigſte Ehrgeiz, Muſterhaftes zu leiſten und die Induſtrie einem neuen Gipfelpunkt zuzuführen.

Damit kommen wir zu einem wichtigen Punkt, zum Kardinalpunkt der Dresdner Ausſtellung „Deutſche Erden“ — nämlich zur Frage der „Qualität“ und der Rolle, die ihr auf der Ausſtellung beſchieden iſt. Der Begriff „Qualität“ wurde in den letzten Jahren leider zu einem ſo abgebrauchten Schlagwort degradiert, daß man faſt vor einer Anwendung ſcheut. Was brüſtet ſich heute nicht alles mit „Qualität“! Die Dresdener bringen deshalb den unverfälſchten Begriff reiner zum Ausdruck, indem ſie von Höchſtleiſtung ſprechen. In Anbetracht des Endzieles der Jahresſchauen: „Anregung zu geſteigerter Güte in Arbeit, Stoff und Formung, würdige Vorführung der erreichten Leiſtungen“ liegt es auf der Hand, daß in einer derartigen Elite-Schau nur ſolche Arbeiten gezeigt werden dürfen, die der Erzeuger ſelbſt als Gipfelpunkte ſeines Könnens betrachtet und bei denen er vorausſetzen darf, daß auch der kritiſche Beſchauer dieſe Anſicht gelten läßt. Damit iſt wohl in aller Kürze deutlich geſagt, worauf es bei der Dresdner Ausſtellung ankommt und wodurch ſie ſich von Warenmeſſen und Ausſtellungen nach alter Schablone unterſcheidet.

Um zu dem erſtrebten Ziel zu gelangen, wird folgender Weg eingeſchlagen. Es werden nur ſolche Fabrikanten zum Ausſtellen aufgefordert oder, falls ſie ſich ſelber melden, zugelaſſen, die zweifellos Gutes liefern. Geſchmacklich Geringwertiges, dürftig Gearbeitetes oder gar ſogenannte Stapelware iſt ſtreng verboten und ausgeſchloſſen. Es ſollen keineswegs nur Erzeugniſſe von dekorativem Wert zur Schau gelangen, ſondern auch ſolche, die für den Alltagsgebrauch und für techniſche Zwecke beſtimmt ſind. Ja, gerade auf die Gebrauchsgegenſtände wird in Anbetracht ihrer großen Wichtigkeit für die Hebung des Geſchmacks in den breiten Bevölkerungsſchichten hoher Wert gelegt, und nichts wäre verfehlter, als auf der Jahresſchau nur ſolches Kunſtgewerbe vorzuführen, das ſeinem Preiſe nach lediglich für den begüterten Sammler und das erheuchelte Kunſtbedürfnis des Emporkömmlings in Betracht kommt. Daß auch Wohlfeiles ſchön und zweckmäßig ſein kann, ſein ſoll, dieſen Beweis wünſcht die Dresdner Jahresſchau in beſonders überzeugender Weiſe zu führen und ſie wird darin von unſerer keramiſchen Induſtrie verſtändnisvoll unterſtützt.

Ein weiteres Eingehen auf Einzelheiten würde den Rahmen dieſer nur vorläufig orientierenden kleinen Abhandlung weit überſchreiten. Der Intereſſent findet alles Wiſſenswerte in den von der Jahresſchau erlaſſenen Ausſtellungsbeſtimmungen. Um es noch einmal, kurz zuſammenfaſſend, zu ſagen: Die Dresdner Jahresſchau will einen Querſchnitt durch die induſtrielle und gewerbliche Produktion bieten, und zwar, wie er in der Tat iſt, und nicht, wie eine übertrieben ſtrenge Kritik vielleicht wünſchen könnte, daß er wäre. Alſo keine Potemkinſchen Dörfer, wie dergleichen ja manchmal vorkommen ſoll. Keine eigens für dieſen Zweck und nur für dieſen Zweck hergeſtellte Paradearbeiten, ſondern ehrliche Zeugniſſe deſſen, was wirklich und allgemein an beſter Arbeit geleiſtet und, im Hinblick auf den zu erwartenden Abſatz, genau ebenſo gut wiederholt werden kann.

Wie Dresden keine Anſtrengungen ſcheut, um die große Jahresſchau „Deutſche Erden“ im Sommer 1922 zu einem Ereignis zu geſtalten, an dem man unmöglich vorübergehen kann und das in der Tagespreſſe, in Zeitſchriften und Fachblättern die eingehendſte Behandlung finden wird, ſo darf Dresden wohl auch mit Beſtimmtheit erwarten, daß es bei dieſem gemeinnützigen Beſtreben bei der geſamten keramiſchen Induſtrie Deutſchlands regſte Beteiligung und Unterſtützung findet.

Kunſtkeramik auf der Leipziger Frühjahrsmeſſe 1922

Die Edelkeramik, die ihre Spitze in der Porzellankunſt hat, war wie immer reich vertreten. Beſonders auffallende Neuerſcheinungen waren nicht feſtzuſtellen. Die Plaſtiken, die die Staats- und privaten Manufakturen zeigten, fielen irgendwo aus dem gewohnten Rahmen, der ihre charakteriſtiſchen Eigentümlichkeiten umſchließt, heraus. Dies ſei beſonders betont: Es beginnt ſich allmählich wieder ſo etwas wie ein individueller Stil in den einzelnen Werkſtätten herauszubilden, ohne jedoch in Uniformität der Erzeugniſſe zu geraten. Dies liegt jedoch nicht daran, daß etwa eine Anzahl beſtimmter Hauskünſtler in jeder Manufaktur dauernd mit ihr verbunden iſt — es tauchen hin und wieder, und das iſt das fortſchrittliche Moment, immer wieder neue Namen auf —, ſondern m. E. daran, daß im Laufe der Jahre die früher oft nur kaufmänniſch intereſſierten Leiter ſich über das Niveau des Nur-Kaufmannes hinaus zu ſelbſtändiger künſtleriſcher Zielbewußtheit erhoben haben.

Außer den deutſchen Manufakturen, deren Ziergefäße nur verſchwindend wenige neue Formen aufweiſen, hatte zum erſten Male ſeit dem Kriege die ſchwediſche Manufaktur von Rörſtrand eine kleine Kollektion älterer und neuerer Erzeugniſſe ausgeſtellt, unter den letzteren fielen durch ihre elegante Form kleine Deckelvaſen in diskreten einfarbigen Unterglaſuren und größere in einem Dekor, der — ob unbewußt? — Übereinſtimmungen mit dem Roſenthalſchen „Roſari"-Dekor aufwies; daneben ſah man Schalen mit ſparſamer Goldmalerei auf Kobaltgrund.

Die Schwierigkeiten wirtſchaftlicher Art, mit denen der deutſche Verbraucher zu kämpfen hat, machen es ihm unmöglich, die Preiſe für Kunſt- und Luxusporzellane, mit denen der deutſche Mittelſtand ſich einſt umgeben konnte, zu erſchwingen. Trotzdem iſt es dieſer langſam von der Höhe ihrer materiellen Kultur herabgleitenden Schicht auch heute noch ein Bedürfnis in den grauen Tagen eines fronenden Daſeins ſich im Heim, das nun mehr als je ein ſtiller Garten geworden iſt, an der Schönheit von Form und Farbe zu freuen.

Dieſen Anforderungen hat die Keramik ſehr ſchnell und nachdrücklich entſprochen. Mit einem erſtaunlichen Eifer haben ſich in den letzten Jahren zahlreiche Künſtler mit der Veredelung des Steingutes und der Irdenwaren befaßt. Firmen, wie die Velten-Vordammer Steingutfabriken, die früher nicht daran dachten, andere als reine Nutzware zu erzeugen, haben ſich faſt plötzlich auf das Gebiet der Kunſtkeramik und zwar mit ausgezeichnetem Erfolge begeben.

Auffallend iſt indes, daß figürliche Plaſtik im Verhältnis zur Gefäßbildnerei faſt ganz zurücktritt. Figürliches in nennenswertem Umfange und in der bekannten, wenn auch nicht widerſpruchslos hinzunehmenden, aber techniſch beachtenswerten Aufmachung zeigten eigentlich nur der Öſterreichiſche Werkbund und die Wiener Werkſtätten. Hervorzuheben ſind in dem erſteren die figuralen Kleinkeramiken von Doleſchall. Die Sonderausſtellung des Leipziger Bildhauers Andreas enthielt neben Bronzen in einem gemäßigten Expreſſionismus auch eine kleine Anzahl von Gruppen in weißglaſiertem Porzellan und in Böttgerſteinzeug (Leda), die ſich kompoſitionell den beiden keramiſchen Techniken verſtändnisvoll anpaſſen.

Von Steingutfabriken, die ſich Kunſtabteilungen angegliedert haben, ſeien die Kannen, Vaſen und Doſen der Abteilung Neureuther der Wächtersbacher Steingutfabrik erwähnt, die Schalen und Doſen in Kobalt mit Gold von Villeroy und Boch, die durchbrochenen Beleuchtungskörper von Max Roesler in Rodach und einzelne Doſen und kleinere Vaſen in Schwarzweiß nach Entwürfen von G. Partz in der Abteilung Ph. Heinz & Co. der Älteſten Volkſtedter Manufaktur. Max Läuger, der ſich neuerdings ganz in den Dienſt der Karlsruher Majolika-Manufaktur geſtellt hat, bringt Flieſenbilder und neuartige Teller mit eingeſetzter Plaſtik.

Bei C. F. Otto Müller ſah man Schalen und Vaſen der Münchener Werkſtätten G. m. b. H., die ſich ſehr ſtark in der Glaſurtechnik und der Farbe an die perſiſchen Fayencen des 16. Jahrhunderts anlehnen und die ſehr geſchmackvoll mit der Gießbüchſe dekorierten Irdenwaren der Meringer Werkſtätte von G. Lipp. Unter den Keramiken, die die Münchener, einſtweilen noch in ihrem proviſoriſchen Heim, brachten, fielen die Töpfereien des ganz im Sinne der alten Hafnermeiſter mit prachtvollen Glaſuren und in ſauberſter Technik ſchaffenden Königbauer auf und die überraſchend leuchtenden einfarbigen Glaſuren an den auch in der Form ſehr anſprechend entwickelten Gefäßen von Hausleiter.

Dagegen befriedigten die türkisfarbenen Gefäße der Herrſchinger Werkſtätten weniger als ihre früheren Leiſtungen unter Debſchitz, annehmbarer waren ihre Tiere.

Nur das weſentlichſte konnte in dieſem Überblick berückſichtigt werden. Erfreulich war die Schaffensluſt trotz aller Schwierigkeiten in der Induſtrie und im Kunſtgewerbe. Otto Pelka.

Die deutſchen Fayencen des 17. und 18. Jahrhunderts

O. Riesebieter, Die deutschen Fayencen des 17. und 18. Jahrhunderts. Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1921.

Vergleicht man die erſte zuſammenfaſſende wiſſenſchaftliche Darſtellung der deutſchen Fayencen des 17. und 18. Jahrhunderts, die Juſtus Brinckmann auf 56 Seiten ſeines klaſſiſchen Führers durch die Sammlungen des Hamburgiſchen Muſeums für Kunſt und Gewerbe im Jahre 1894 gegeben hat, mit der letzten Behandlung des gleichen Themas durch O. Rieſebieter in dem ſoeben abgeſchloſſen vorliegenden mit 442 Abbildungen und 55 Markentafeln ausgeſtatteten Band von über 400 Seiten Umfang, ſo wird ganz handgreiflich klar, wie außerordentlich die eifrige Forſcher- und Sammlertätigkeit eines Menſchenalters unſere Kenntniſſe auf dieſem in ſeiner zeitlich und räumlich engen Begrenztheit weitſchichtige Sondergebiet der Geſchichte des Kunſtgewerbes vermehrt hat.

Von zwei verſchiedenen Seiten her iſt die Bewältigung des Stoffes immer wieder in Angriff genommen worden, der ſeiner ganzen Art nach den Wirtſchaftsgeſchichtler ebenſo zum Studium reizen muß, wie den Sammler und Kunſtforſcher. Gerade dieſe zwiefache, zwieſpältige Art der wiſſenſchaftlichen Bearbeitung, zu der das gleiche Material immer von neuem angeregt hat, hat aber eine endgültige Löſung der Aufgabe bisher in mancher Hinſicht eher erſchwert als erleichtert.

Zu oft fehlte dem Wirtschaftshistoriker, der vielfach zuerst das reichlich erhaltene Aktenmaterial bearbeitete, Auge und Sinn für die nicht weniger reichlich, freilich in unendlicher Verstreuung noch vorhandenen Monumente, die ihn doch oftmals allein erst befähigt hätten, die letzten Schlüsse aus seinen Dokumenten zu ziehen, und in ebenso vielen Fällen vielleicht schweben die Hypothesen des Sammlers und Kunsthistorikers noch in der Luft, weil ihm die Methode reiner Aktenforschung fernliegt oder gar nicht zu Gebote steht.

Zu einer völligen gegenseitigen Durchdringung beider Behandlungsarten des Themas — der Urkunden- und der Monumentenforschung — ist es wohl auch in dem vorliegendem Werke noch nicht gekommen, die Ergebnisse beider liegen zumeist noch etwas trocken nebeneinander, und doch bedeutet Riesebieters Arbeit eine nicht zu unterschätzende, die Leistung Stoehrs, dessen 1920 erschienenes Handbuch R. noch benutzen konnte, an Festigkeit noch übertreffende Grundlage für jede weitere Arbeit auf dem behandelten Gebiet. Denn in dem neuen Werk ist mit gewissenhaftem Fleiß und einer Kenntnis der erhaltenen Arbeiten, die gewiß nur von ganz wenigen übertroffen werden wird, alles zusammengefaßt, was die weitschichtige Literatur und jahrelanges unermüdliches Beobachten mit dem geschärften Auge des Sammlers heute zu lehren vermag.

Denn daß hier, wo ein Tag den andern lehrt, wo immer neue Funde das gewonnene Bild im einzelnen erweitern und bereichern, von einer wirklich abschließenden Darstellung nicht die Rede sein kann, dessen ist sich R., wie er es in dem Vorwort seines Buches selbst ausspricht, am besten bewußt.

Eben jetzt hat G. Mirow seine Forschungen in den Berliner Kirchenbüchern veröffentlicht, durch deren Ergebnisse die Frage Berlin-Potsdam eine neue Beantwortung finden wird; gleichzeitig kommt mir die Nachricht von der Feststellung einer bisher noch unbekannten sächsischen Fayencefabrik zu, an der derselbe Johann Theobald Frantz tätig gewesen ist, den wir aus der Geschichte der thüringischen Manufakturen seit länger als einem Jahrzehnt als tüchtigen Künstler und unternehmenden Gründer kennen. Die auf wiederholter Durchsicht scheinbar schon ausgeschöpfter und auf der Neubearbeitung Justus Brinckmann augenscheinlich noch unbekannt gebliebener Akten aufgebaute Geschichte der Kieler Fayencemanufakturen, die K. Hüseler demnächst vorlegen will, wird unsere Kenntnis von den verschiedenen hier nacheinander in Tätigkeit gewesenen Betrieben in mehr als einem Punkte berichtigen.

Bei dieser Sachlage verzichte ich gerne auf den Versuch, einzelne dem verdienten Forscher und Sammler etwa untergelaufene Irrtümer richtig zu stellen. Nur die eine Bemerkung mag gestattet sein, daß zwei sehr bedeutende Sammlungen, wie es scheint, von Riesebieter bei seinen Studien ungenützt geblieben sind: die Sammlung O. Heiland in Potsdam, die nicht nur für Berlin-Potsdam und die übrigen märkischen Manufakturen, sondern auch für einzelne hingebungsvoll gesammelte süddeutsche Manufakturen das reichste und aufschlußreichste an einer Stelle vereinigte Material enthält und die Sammlung Rosenbaum in Frankfurt a. M., deren Kenntnis für die Behandlung der sog. Hausmaler doch wohl unerläßlich ist.

Endlich noch ein Wort über das, was von der Zukunft zu wünschen und zu hoffen bleibt. Mit Recht fordert Riesebieter zu weiteren und wiederholten Forschungen in den Archiven und Kirchenbüchern auf, wobei zu beachten ist, daß oftmals auch scheinbar abgelegene Akten — solche der Porzellanmanufakturen z. B., die ja gelegentlich in Personalaustausch mit den Fayencemanufakturen gestanden haben — unerwartete Aufschlüsse geben können. Mit Recht wird die schon oft erhobene Forderung von Sonderausstellungen erneuert, wobei nach Lage der Dinge natürlich von der gruppenweisen Zusammenfassung verwandter Manufakturen wesentlichere Resultate zu erwarten stehen, als von noch so reichhaltigen Ausstellungen der Erzeugnisse einer Manufaktur. Wir hoffen, daß schon die für den Sommer geplante Ausstellung märkischer Fayencen in Berlin reichen Ertrag bringen wird und hoffen, daß die schon vor dem Krieg in Halle geplante Ausstellung thüringischer Fayencen nun recht bald in Leipzig zur Tat werden möge.

Auch nach Riesebieters zusammenfassender Darstellung werden wir uns der eingehenden Behandlung einzelner Manufakturen und Manufakturengruppen nicht entziehen dürfen.

Wichtiger noch aber scheint mir, daß nun einmal der Versuch unternommen wird, das entwicklungsgeschichtliche und das künstlerische Moment ganz entschlossen in den Vordergrund der Betrachtung zu rücken.

Dabei wird die von Stoehr und Riesebieter gewählte, innerlich sinnlose geographische Gruppierung des Stoffes fallen müssen.

Die von Holland und die von Frankreich (Rouen und Moustiers) beeinflußten deutschen Manufakturen werden sich als geschlossene Familien gegenübertreten, die Einwirkung der Schmuckmotive des ostasiatischen Porzellans, ihre Fortbildung und fortschreitende Zersetzung durch Motive europäischer Zierkunst werden im einzelnen zu verfolgen sein, die großen Gruppen der im Scharffeuer und der im Muffelbrand dekorierten Fayencen werden sich — in mancher Hinsicht als Parallelerscheinungen des allgemeinen Stilwandels vom Barock zum Rokoko — klar voneinander abheben. Es wird sich weiter zeigen, wie die Epoche stilistischer Selbständigkeit durch eine Epoche der Abhängigkeit von dem allgewaltigen Stil des Porzellans abgelöst wird, und end-

lich wird erſt bei dieſer Art der Betrachtung die ſelbſtändige ſchöpferiſche Leiſtung einzelner hervorragender Fayencemaler die richtige Einſchätzung erfahren. Und das gehört bei der Betrachtung der künſtleriſchen Leiſtung der deutſchen Fayenceinduſtrie des 18. Jahrhunderts vielleicht zum reizvollſten: die Beobachtung, wie die künſtleriſche Leiſtung des einzelnen Malers von perſönlichem Rang ſich zu der Geſamtleiſtung einer Manufaktur — dem Stil der „Malerſtube" — verhält: wie ein Mann künſtleriſche Anregungen von einer Manufaktur zur andern weiterträgt, wie ſein perſönlicher Stil den jeweiligen Fabrikſtil beeinflußt, in ſeinen Bann zwingt — oder auch wie der perſönliche Stil des Einen im Geſamtſtil der Manufaktur aufgeht und verſchwindet.

Auch einer ſolchen, neugearteten Darſtellung des Themas, die dann erſt wirklich den Titel einer „Geſchichte der deutſchen Fayencen des 18. Jahrhunderts" wird führen dürfen, wird Rieſebieters zuſammenfaſſende Arbeit wertvolle Hilfe bieten, ja ſie wird auch neben einem ſolchen neuen Werk, das wir erhoffen, als unentbehrliches und ſchnell orientierendes Handbuch und Nachſchlagewerk unentbehrlich bleiben.

Max Sauerlandt.

Emil Hannovers Handbuch der Keramik

Emil Hannover, Keramisk Haandbog. Første Band. Fayence-Maiolika-Stentøj. Met et indledende Afsnit om oldtidens Terracotta. København. Henrik Koppels Forlag. 1919.

In Deutſchland, wo Keramik als Sammelgebiet ſo eifrig wie kaum in einem anderen Lande muſeal und von privater Seite bevorzugt wird, muß man es doppelt bedauern, daß dies Handbuch eines der beſten Kenner von internationalem Ruf zunächſt nur in der däniſchen Originalausgabe vorliegt, die bei den heutigen Währungsverhältniſſen (der erſte Band würde allein ca. 4000 Mark koſten) zudem nur Wenigen erreichbar ſein dürfte. Das iſt doppelt beklagenswert, weil hier ein Werk begonnen iſt, das — wenn es erſt vollendet vorliegt — ſicher einmal zu den auf Jahrzehnte hinaus grundlegenden Handbüchern der Kunſtgeſchichte zählen wird. Denn ſchon der erſte Band, der rund 600 Seiten und nahezu 700 Abbildungen, dazu einige farbige Tafeln enthält, iſt als Arbeitsleiſtung eines Einzelnen ſchlankweg erſtaunlich und die Aufteilung des Stoffgebietes beweiſt zur Genüge, daß hier ein Kenner von durchaus univerſaler Einſtellung ſeiner großen Aufgabe gerecht zu werden verſucht. Nach den beiden einleitenden Abſchnitten, die der Antike und dem alten Orient gerecht werden, wird auf nahezu hundert Seiten Mittelalter und Renaiſſance in Italien, Frankreich, Deutſchland und den angrenzenden Ländern abgehandelt, auf weiteren 300 Seiten die Zeit vom Barock bis zum Empire, in der neben den genannten Staaten Holland, England, vor allem aber der Norden (Dänemark, Schweden und Norwegen) eine entſcheidende Rolle auf dem Gebiet der Keramik ſpielen. Damit iſt in knappen Zügen der Inhalt dieſes erſten Bandes zwar angedeutet, ſein innerer Reichtum aber kaum kenntlich gemacht. Das empfindet der deutſche Leſer, der des Däniſchen unkundig iſt, erſt bei einem näheren Eingehen auf die vorzüglich ausgearbeiteten Regiſter, von denen das erſte einen ausführlichen Quellennachweis enthält, der die geſamte Literatur lückenlos verzeichnet und in dem erfreulich oft auch der Name dieſer Zeitſchrift wiederkehrt, die — wie man weiß — viele Jahre hindurch die grundlegenden Arbeiten auf dem Gebiet älterer deutſcher Keramik veröffentlicht hat. Für jede einzelne Manufaktur in Europa iſt hier der literariſche Apparat verzeichnet, und allein ſchon dieſe Materialſammlung macht das Buch für den Forſcher und Sammler unentbehrlich. Dieſer ſchließt ſich das Perſonenregiſter und dieſem wiederum ein Verzeichnis der Städte und Manufakturen an. Den Beſchluß macht eine Überſicht über die techniſch-terminologiſchen Ausdrücke, das entſprechend auf die Stellen des Buches verweiſt. Iſt aber von der Gründlichkeit dieſer Verzeichniſſe ein Rückſchluß auf die innere Gediegenheit des Bandes geſtattet, dann ſteht man in der Tat vor einer erſtaunlichen Leiſtung deutſcher Wiſſenſchaft. Und man darf dem Fortgang dieſes gewaltigen Unternehmens, deſſen zweiter Band die Geſchichte des orientaliſchen und europäiſchen Porzellans in der Hauptſache behandeln ſoll, mit nicht geringer Spannung entgegenſehen. Zu wünſchen aber iſt, daß ſolcher Arbeit in nicht zu ferner Zeit auch eine muſtergültige deutſche Ausgabe beſchieden ſei. B.

Kachel- und Töpferkunſt

Die Kachel- und Töpferkunst. Monatshefte für keramische Kunst. Hauptschriftleitung Gustav Gericke. Verlag Albert Lüdtke, Berlin. H. 1/2.

Dem programmatiſchen Geleitwort zum 1. Heft entnimmt man, daß dieſe neue Zeitſchrift ſich berechtigt glaubt, eine führende Stellung in der unendlich zahlreichen Menge der Fachblätter beanſpruchen zu dürfen, und zwar aus dem Grunde, weil ſie nicht ausſchließlich die nur für das Bedürfnis der engſten und kleinſten Fachkreiſe berechneten Fortſchritte und Veränderungen in der Töpferbranche zu verbreiten ſich berufen fühlt, ſondern dem in ihre beabſichtigte Reichweite eingeſchloſſenen Intereſſentenkonzern eine auf künſtleriſcher Qualitäts- und geſchichtlicher Umſichtsrichthöhe beruhende Einſicht in die Notwendigkeiten einer auf beiden Grundlagen ſtehenden gewerblichen Fortbildungsmöglichkeit bieten will. Dieſer Gedanke iſt zu begrüßen; ſeine Verwirklichung mit den teilnahmsvollſten Wünſchen

zu begleiten und ſeinem Erfolge nach den ausſichtsreichen Anfängen der beiden erſten Hefte ein günſtiges Prognoſtikon zu ſtellen iſt das aufrichtige Patengeſchenk eines fachlich wie geſchichtlich orientierten Berichterſtatters. Von dem Inhalt, der weiteren, nicht ausſchließlich beruflich intereſſierten Kreiſen einen Einblick in die Fragen der auf dem Titel genannten keramiſchen Zweige verſchaffen will, ſeien folgende Teile genannt: In Heft 1 berichtet nach einem unerheblichen und ziemlich überflüſſigen Geleitwort über Töpferkunſt — ſchließlich kann man auch über ideale Forderungen an die Geſtaltung von Briefmarken ſich genau ſo molluskenhaft ausdrücken — des höchſt überflüſſigen Reichskunſtwartes zunächſt E. Pottner über ſeine keramiſchen mit Porzellan kombinierten figürlichen Arbeiten, die nicht ohne — wenn wahrſcheinlich auch nur vorübergehende — techniſche Bedeutung ſind, dem ſich ein Aufſatz von Dr. Hermann Harkort, dem zukunft- und erfolgreichen und techniſch wie künſtleriſch gleich verſtändnis- und kenntnisvollen Leiter der Velten-Vordammer Werke über „Induſtrielle Kultur“ anſchließt. Von geſchichtlichem Belang iſt des weiteren ein Beitrag von Dr. Klar zur Geſchichte des Berliner Kachelofens, der der Bedeutuug vor allem der Feilnerſchen Kachelofenerzeugniſſe gerecht zu werden ſich vorſetzt. Das zweite Heft beginnt mit einem Aufſatz von Otto Weber über „Bürgeler Töpferei“, der in knappem Umriß eine Geſchichte dieſes nicht nur regional bedeutſamen Ablegers deutſchen werktümlichen Töpferhandwerkes zu geben verſucht. Nach dieſem glaubt G. Mirow in einem Beitrag „Potsdamer oder Berliner Fayencen“ die in den Arbeiten von Stöhr und Rieſebieter nicht zur endgültigen Entſcheidung gebrachte Zuweiſungsfrage dahin erledigen zu dürfen, daß alle aus ſtilkritiſchen Gründen nach der Anſicht von Rieſebieter zuſammengehörigen Stücke, ſoweit ſie vor 1740 zurückreichen, nicht Potsdamer ſondern Berliner Erzeugniſſe ſind. Dieſe Annahme iſt nach M.s Anſicht ſo lange gerechtfertigt, bis ein archivaliſcher Nachweis für ein höheres Alter der Potsdamer Werkſtatt oder entſprechend ſignierte Erzeugniſſe derſelben aufgefunden werden. Eine Bemerkung von F. M. Feldhaus über die älteſte datierte deutſche Fayance ſcheint mir nicht ſo geſchichtlich aufklärend, daß ihre Anweſenheit durch unbedingte Notwendigkeit ſich erklären ließe. Man ſollte ſolchen Notizen nicht allzu bereitwillig einen ihrer Bedeutung nicht ganz entſprechenden Platz anweiſen. Doch das ſind kleine redaktionelle Unebenheiten, die ſich zuverſichtlich ſpäter ausgleichen werden. A. Ecker läßt ſich dann des weiteren aus über „Die Zuſammenhänge zwiſchen Heiztechnik und Ofenkeramik“, indem er über die aeſthetiſch-künſtleriſchen und wärmetechniſchen Eigenſchaften des Kachelofens ſich verbreitet und ſich vor allem von dem im Bund für deutſche Kachelwerkkunſt gepflegten und nach Geltung ringenden Beſtrebungen, die Wertſchätzung des Kachelofens noch weiter zu pflegen und zu heben, Erfolg verſpricht. Otto Pelka.

Konrad Strauß, Frankfurt a. O., Alte Frankfurter Kachelöfen. Ein Beitrag zur Geschichte der Töpferei. Mit Textabbildungen und 13 Tafeln. Albert Lüdtke, Berlin SW 29.

Nach einer technologiſchen Einleitung — Tonlager, Zubereitung der Maſſe, Herſtellung der Kacheln, Glaſurarten und Brand — ſchildert der Verfaſſer die Entwicklung des Kachelofens im allgemeinen, um dann topographiſch an der Hand eines guten Abbildungsmaterials die Kachelöfen und Kachelfunde in Frankfurt a. O., nach Straßen und Fundſtellen geordnet, zu beſchreiben. Daran ſchließt ſich eine Erörterung über die Entwicklung des Frankfurter Kachelofens bis in die Neuzeit. — Wenn die 48 Seiten umfaſſende Arbeit zunächſt nur mehr lokale Bedeutung hat, ſo iſt ſie doch auch für die Geſchichte der Öfen überhaupt von Wichtigkeit und daher auch vom kunſthiſtoriſchen Standpunkt aus dem Verfaſſer ſehr zu danken. — S. 21/22 bemerkt der Verfaſſer, daß man im 17. Jahrhundert in Norddeutſchland, Holland und Flandern meiſt nur blauen, auf weißem Grund bemalten Öfen begegne. „Dieſe Art Kachelöfen hatte ihren klaſſiſchen Fabrikationsort in Delft, und man kann bei dieſen blau in blau gemalten, an oſtaſiatiſche Vorbilder gemahnenden Kacheln (Flieſen und Fayencegefäßen) von dem ‚Delftſtil‘ reden uſw.“ Das beruht auf einem Irrtum. In Delft ſind meines Wiſſens in früherer Zeit nie Öfen fabriziert worden. In Holland iſt bis in unſere Tage der Kamin (mit Delfter Kacheln verkleidet) in allgemeinem Gebrauch geblieben. Der Ofen iſt im weſentlichen ein deutſches Erzeugnis (vgl. Brinckmann, Führer durch das Hamburgiſche Muſeum für Kunſt und Gewerbe, S. 296 und 297). Die in Norddeutſchland vielfach vorkommenden blau bemalten Öfen, die anſcheinend der Verfaſſer im Auge hat, ſind in Hamburg, Lüneburg, Lübeck und, wie ich vor Jahren einmal in der alten Werkſtätte an der Hand der bei einem Nachkommen des Fabrikanten noch vorhandenen Zeichnungen feſtzuſtellen Gelegenheit hatte, auch in Hannover entſtanden.

O. Rieſebieter.

Friedrich H. Hofmann, Johann Peter Melchior 1742—1825. 186 S. u. 46 Taf. Verlag für praktische Kunstwissenschaft. München 1921. Geb. M. 90.—.

Mit viel Liebe und achtſamer Sorgfalt hat Hofmann uns das Lebensbild dieſes faſt vergeſſenen deutſchen Künſtlers gezeichnet; indem er ſeiner zuſammenhängenden Biographie, die den dritten Teil bildet, Melchiors eigene für ſeine Lebensgeſchichte und ſeine Kunſtauffaſſung wichtigen ſchriftlichen und gedruckten Äußerungen voraus-

ſchickt, entſteht ein Zeitgemälde, das um ſo reizvoller wirkt als die Friſche der Unmittelbarkeit nicht durch irgendwelche Retuſchen beeinträchtigt iſt. Die wiſſenſchaftliche Bedeutung des Buches beruht auf der Richtigſtellung falſcher Angaben in der bisherigen Literatur und in der Verwertung vieler zum erſten Male veröffentlichter Urkunden, die für die Tätigkeit des Künſtlers in Höchſt, Frankenthal und Nymphenburg und für die Chronologie und örtliche Zuweiſung ſeiner Arbeiten von beſonderem Werte ſind.

Zu wünſchen wäre geweſen, daß die Werke Melchiors, vor allem die nicht allzu ſpärlich vorhandenen Modelle in dem Abbildungsteil etwas ausgiebiger berückſichtigt wurden. Das wäre ohne erheblich größeren Koſtenaufwand möglich geweſen, wenn man in der Aufmachung der Tafeln nicht ſo anſpruchsvoll geweſen wäre. Man zieht nicht beſcheidene Autotypien auf einen unter den heutigen Verhältniſſen ſehr teuren ſtarken Karton. P.

Neuerſcheinungen

Der Verlag Crépin-Leblond in Moulins wird demnächſt eine Publikation über die Fayencen von Moulins aus der Feder von Roger de Quirielle herausbringen, in der der Verfaſſer den Verſuch gemacht hat, die Geſchichte der Manufaktur zu verfolgen und die beſonderen Merkmale dieſer Fayencen zu kennzeichnen, die unter den franzöſiſchen Fayencen mit Scharffeuermalerei im 18. Jahrhundert wohl mit an erſter Stelle ſtehen. Der Quartband wird in einer Auflage von 325 num. Exemplaren erſcheinen und 50 Tafeln enthalten. Der Subſkriptionspreis beträgt 40 Fr.

Musée du Louvre. La céramique chinoise, par J. J. Marquet de Vasselot et M. J. Ballot. Paris, A. Morancé I. II. 130 fr.

In 88 Tafeln, darunter 60 farbigen, werden die Hauptſtücke der chineſiſchen Porzellanſammlung des Louvre, die in ihrem Hauptbeſtandteile aus der Sammlung Grandidier ſtammt, mit begleitendem Text und genauer Wiedergabe der Marken der Öffentlichkeit übergeben. Neben der franzöſiſchen erſcheint eine engliſche Ausgabe.

G. Dansaert, Les anciennes faïences de Bruxelles. Histoire, fabrication, produits. Préface de G. Des Marez. Brüssel, Van Oest & Cie. 180 fr.

Dieſe erſte zuſammenfaſſende Unterſuchung über die Brüſſeler Fayencen bringt einen Text von etwa 300 Seiten mit 56 zum Teil farbigen Tafeln und 110 Markenabbildungen.

Bayriſcher Kunſtgewerbe-Verein

Der Verein hat ſich entſchloſſen, außer auf der Münchner Gewerbeſchau auch im Glaspalaſt auszuſtellen. Hier ſollen mehr in das Kunſtfach hinübergehende Höchſtleiſtungen zu Worte kommen, während die Gewerbeſchau die Marktware aufnehmen ſoll, womit aber keineswegs geſagt iſt, daß nicht auch in den Hallen auf der Thereſienwieſe koſtbare und reiche kunſtgewerbliche Arbeiten zur Schau geſtellt werden. Beide Ausſtellungen werden ſich alſo ergänzen. Dieſe doppelte Ausſtellungsgelegenheit wird beſonders der Keramik zugute kommen, für die auf der Gewerbeſchau nur ein ſehr eng begrenzter Raum zur Verfügung ſteht.

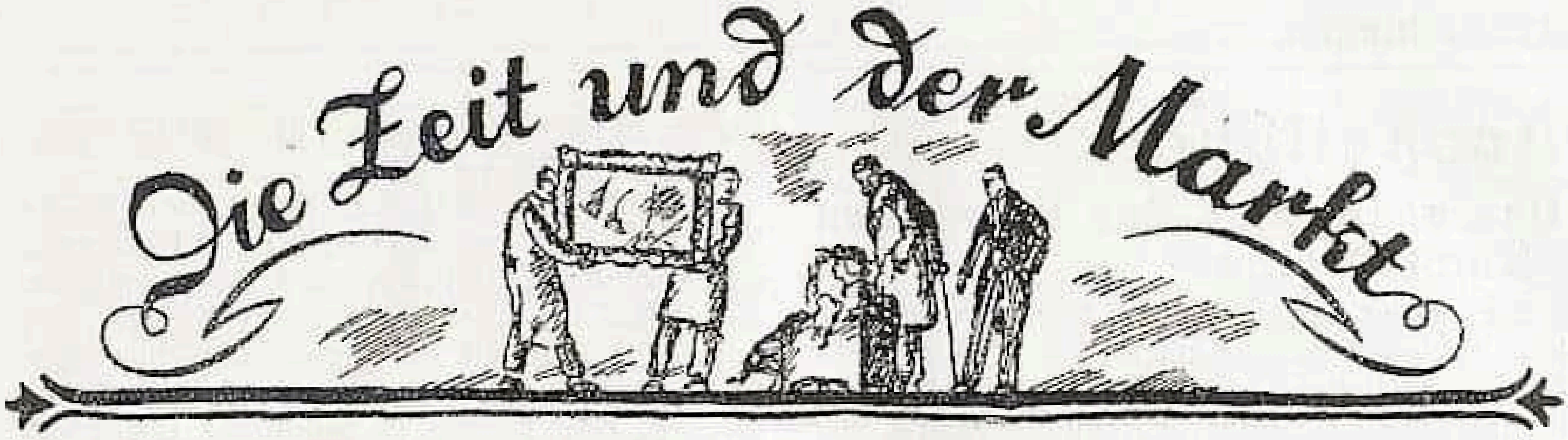
Berlin

Die Porzellanabteilung des Schloßmuſeums hat hervorragende Stücke Meißner Porzellan erworben: an erſter Stelle eine Standuhr, nach Modell von Gottlob Kirchner, die Prof. Dr. Ludwig Darmſtädter aus ſeiner berühmten Porzellanſammlung geſchenkt hat. Kändler iſt mit einem Triton aus dem berühmten Schwanengeſchirr vertreten, der dem Muſeum als Leihgabe des Brühlſchen Fideikommiſſes zur Ergänzung der vorhandenen 31 Stücke überlaſſen worden iſt. Von der klaſſiſchen Meißner Figurengattung, den Reifrock- und Liebesgruppen Kändlers, die ſchon bei ihrer Entſtehung europäiſchen Ruf hatten, wurden zwei Stück der Schloßſammlung geſchenkt. Herrliche Leuchter mit Schäfergruppen und Gärtnern zwiſchen ihren Blütenzweigen, gleichfalls von Kändler, dann eine große Anzahl von Gefäßen ſind aus Schloß- und aus anderem Beſitz neu in die Porzellanſammlung eingereiht worden.

Die Firma Friedmann & Weber veranſtaltet zur Zeit eine Ausſtellung antiker Öfen, in der über 30 Originalarbeiten aus früheren Jahren von der Renaiſſance- bis zur Biedermeierzeit gezeigt werden.

Älteſte engliſche Keramik

Bei Sotheby, London, kamen kürzlich rote Kacheln aus dem 13. oder 14. Jahrhundert zur Verſteigerung. Das Keramikgemälde beſteht aus acht Kacheln, die mit weißen Schraffitfiguren bedeckt ſind und einen gelben Glaſurbelag zeigen. Die Darſtellung zeigt eine Hochzeit von Kana und Szenen aus der Jugend Chriſti. Man nimmt an, daß ſie durch Mönche angefertigt ſind, deren Abtei Coggeſchall 1142 gegründet wurde. Es ſind Proben allerälteſter engliſcher Kunſt und als ſolche bedeutſam. H.



Sammlungen

Erwerb des Folkwang-Museums durch die Stadt Essen

Nachdem durch Essener Kunstfreunde der Ankaufspreis von 15 Millionen Mark gesichert ist, hat die Essener Stadtverordnetenversammlung ihre Zustimmung zur Annahme des Angebots der Osthausschen Erben an die Stadt Essen erteilt. Gleichzeitig sind die Grundzüge eines Abkommens mit den Stiftern gutgeheißen worden, wodurch u. a. die Einsetzung eines Kuratoriums für das Folkwang-Museum vorgesehen wird, in dem auch der Reichskunstwart und das preußische Kultusministerium vertreten sein werden.

Basel

Die öffentliche Kunstsammlung hat kürzlich ihren Jahresbericht über die Tätigkeit in dem Zeitabschnitt 1919 bis Ende 1920 veröffentlicht und dieser Publikation über das rein Sachliche hinaus eine literarische Form gegeben, die sie auch für weitere Kreise wertvoll macht. Über die Neuerwerbungen innerhalb des genannten Zeitabschnittes soll an dieser Stelle nicht gesprochen werden. Dagegen bringt das Heft als Hauptbestandteil einige illustrierte Artikel, die für die Kunstliteratur wichtig sind. So berichtet der Direktor der Sammlung, Prof. H. A. Schmid, über die neuerworbenen Gemälde Böcklins unter Zugrundelegung unbekannter Briefe des Künstlers, die sich speziell mit den verschiedenen Fassungen der Toteninsel beschäftigen. Auch der Bildnismalerei des Meisters wird eine sehr wertvolle Betrachtung gewidmet und ebenso dem Entwurf zu einer „Thalia", deren endgültige Fassung später vom Künstler zerstört worden ist. — Ähnlich behandelt der bekannte Holbeinforscher Dr. Hans Koegler das graphische Werk der Brüder Holbein und vor allem die Holzschnittbildnisse von Erasmus und Luther von der Hand Hans Holbeins d. J. Anschließend daran veröffentlicht Koegler einen neugefundenen „Hortulus animae" des gleichen Künstlers, den Ludwig Perrin 1553 in Freiburg gedruckt hat, und außerdem einen nicht weniger wichtigen Beitrag über das Verlegerzeichen der Brüder Alantsee von Ambrosius Holbein. Durch Böcklin und Holbein hat ja vor allem die Basler Kunstsammlung ihr Weltansehen erhalten, und so ist es beinahe selbstverständlich, wenn der literarische Teil des Jahresberichtes gerade die Kenntnis des Werkes dieser Künstler vielsagend zu vertiefen versucht. n.

Cambridge

Dem Fogg Art Museum ist Gainsboroughs Bildnis des Grafen Rumford als Erbe zugefallen. Dieser Graf Rumford ist der in München wohlbekannte Gründer des Englischen Gartens. Das Bildnis stellt ihn in der Uniform der amerikanischen Dragoner König Georgs III. dar, deren Oberst er 1783 wurde. F.

Detroit

Das Institute of Arts hat jüngst auf der New Yorker Kelekian-Auktion mehrere moderne Werke angekauft, nämlich ein Selbstbildnis von van Gogh, einen Matisse: „La Fenêtre", ein Stilleben von R. Dufy und einen „Kopf" von Derain. So dringt die neue Malerei auch allmählich in die öffentlichen Sammlungen hier ein. Auch das Chicago Art Institute erhielt kürzlich, freilich als Gabe, den schönen, durchgeistigten Poetenkopf des Japaners Yono Noguchi des Bildhauers A. Faggi, von dem hier voriges Jahr die Rede war. F.

Den Haag

In den Mededeelingen, die von dem Amt der städtischen Kunstpflege im Haag veröffentlicht werden und als Zeitschrift über den örtlichen Rahmen hinaus durch ihre Vielseitigkeit besonders interessant sind, werden in der letzten Dezember-Nummer eine Reihe wichtiger Stücke beschrieben, die als Neuerwerbungen dem Museum für moderne Kunst im Haag zugeflossen sind. Von diesen sind vor allem die Bilder nichtholländischer Künstler, die heute europäische Geltung besitzen, bemerkenswert. So reproduziert das Heft ein Bild von Troyon unter dem Titel „Die Promenade", ferner einen ebenso charakteristischen wie feinen Gauguin, einen prachtvollen Courbet und einen kleinen Knabenkopf von Cézanne. Daneben weiter eines der überzeugenden Stilleben der Paula Modersohn, und ähnlich werden auch noch einige andere nicht minder wichtige Neuerwerbungen beschrieben. Aus dem übrigen reichen Inhalt dieses Heftes interessiert den deutschen Leser vor allem ein Aufsatz, der sich mit der Kunsthalle zu Mannheim befaßt und den bekannten holländischen Kunstgelehrten H. E. van Gelder zum Verfasser hat.

Ausstellungen

Das neue Haus des Kölnischen Kunstvereins

Was sagen denn nun die Kölner zu dem Neubau des Kölnischen Kunstvereins und zur Eröffnungsausstellung, die einen Überblick über die deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts gibt? Alle sind mit allem einverstanden. Ein seltsames Ergebnis! Denn bis auf den heutigen Tag standen in Dingen der Kunst alle verantwortlichen und unverantwortlichen Stellen gegeneinander. Auf einmal sind alle zufrieden, weil sie weder ganz ja, noch ganz nein zu sagen brauchen. Es bedarf, da das Ganze fertig ist — und da es gut ward, gleichsam ohne Rede und Gerenn — keiner eigenen Meinung mehr. Der Geist ist ruhig (mag sein, daß das Fleisch schwach blieb). Das lauwarme Wasserbad der Behaglichkeit stimmte ihn zufrieden. So fand, ganz in der Stille ruhiger und sachlicher Arbeit, der Kölnische Kunstverein des Rätsels Lösung: dem kölnischen Kunstleben das zu geben, was es brauchte. Auf der „verkehrumbrandeten" Insel am Friesenplatz ließ er das „Pästum" der kölnischen Kunst entstehen. Der Erbauer des an antikisierende Tempelformen anklingenden zweckvollen und schönen Baues ist der Kölner Architekt Ludwig Paffendorf. Er fand die dem Geiste Kölns entsprechende Lösung, da in dieser Stadt, was der Kunst dient, auch der Überlieferung dienen muß.

Die Eröffnungsausstellung gibt einen Überblick über die Entwicklung der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts. Der Gedanke, diesen Zeitraum in einem aufschlußreichen Querschnitt der jetzigen künstlerischen Einstellung aufs neue vor Augen zu führen, war gut. Denn in den hundert Jahren von 1820—1920 haben sich wesenhafte Gestaltwandlungen der künstlerischen Form vollzogen, so daß es immer wieder überrascht zu erkennen, wie vielfältig die Formen sein können, die Mittler eines innerlich starken und befreienden Gefühlslebens sind. Wobei es fast gleichgültig erscheint, daß dem rückschauenden Blick trotz aller Gegensätze die Malerei des 19. Jahrhunderts fast einheitlich, zum mindesten aber eindeutig erscheint. Zwar wandeln sich die Mittel, die Stimmungen aber, die geistigen und seelischen, bleiben sich verwandt. Es ist fast, was die besten Werke der Malerei anbetrifft, wie ein folgerichtiges Fortspinnen der Gedanken der holländischen Tonmalerei des 17. Jahrhunderts. Denn in sanften und wohlgestuften Tonfolgen spricht sich die innige Hingabe an die Natur aus. Und wo das Herz des Künstlers diese deutsche Natur glühend umfaßt, da haben alle Dinge, Stein und Erde, Blatt und Baum, Himmel und Wasser, Tier und Mensch ihre eigene Seele. Sie alle sind erfüllt von einer sanften Empfindsamkeit, die geheimnisvoll der Größe des Monumentalen wie der stimmungsstarken intimen Kleinmalerei die deutsche Innigkeit des Gefühls vermählt.

Wichtigste Ruhepausen im Flusse der Entwicklung sind sicher gekennzeichnet: die Nazarener, der Stimmungsimpressionismus der vierziger Jahre, die intime wie die monumentale Malerei, der Impressionismus wie die expressionistischen Rinnsale und Bächlein. Daneben die örtliche Gruppierung, wie sie die in heimischer Landschaft wurzelnden Mittelpunkte Dresden, Hamburg, Berlin, München, Düsseldorf und Köln andeuten. Aber es sind weniger diese örtlichen als vielmehr die durch den Zeitstil bedingten, gemeinsamen Charaktere der Form- und Farbenschauung, die unserer heutigen Art zu sehen aufschlußreich erscheinen. Weil wir schon deutlich fühlen, daß jede Generation des 19. Jahrhunderts eine fest umschriebene, zwingende Eigenart besaß, derzufolge alle geistigen Werte eine sehr eigenwillige Neigung zu einer durchaus eindeutig gefügten Formgebung hatten.

Vielleicht ist es gut, von dem kleinen Farbwunder der Landschaft mit dem Auge der heiligen Dreikönige auszugehen, die J. A. Koch im Anfang des 19. Jahrhunderts malte, um sowohl den Weg zurück in die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts wie den in die Zukunft eindringlich zu empfinden. In ihr wirkt sich das kluge Wort des Malers aus, das er in sein Tagebuch schrieb, als er einen Ausblick auf den Bodensee in sich verarbeitete: „Da eröffnete sich mir", so schreibt J. A. Koch, „eine unermeßliche Aussicht. Die wie Sterne glänzenden Dörfer lagen mannigfach an den begrasten, bergigen Ufern dieses großen Gewässers zerstreut, und diese ungeheure Mannigfaltigkeit macht doch ein Ganzes. Die ganze Natur verbindet sich schwesterlich, kein einzelner Teil wird untreu, um nur für sich zu bestehen. Alles ist völlige Einheit im Mannigfaltigen." Das klingt wie ein Hinweis auf die Tonmalerei des Leiblkreises oder wie ein Programm der Lichtmalerei der Impressionisten.

In den Nazarenern Schnorr von Carolsfeld, Overbeck, Steinle, Veit, Oppenheim, in Olivier und Begas wirkt die Eindringlichkeit des Seelischen. Oft scheint es, als ob Leib und Seele sich trennen möchten. Es genügt, einzelne bemerkenswerte Dinge herauszustellen. Da überrascht vor allem Schnorr von Carolsfelds Flucht nach Ägypten von 1828, die, über die hellere und härtere Farbe des Zinsgroschen von 1822 hinausentwickelt, in dem tiefen und vollen Klang der Farbe, der Stimmung der Landschaft, der schönen Sicherheit der zarten Liniengebilde alles enthält, was in die Gefühlsbetontheit der späteren Jahre hineinführt. Wie still und klug abgewogen sind die Farbflächen bei Overbeck! Wie herb verschlossen und doch klingend wirkt der Rhythmus in Oliviers kleinem Bilde mit Christus und der Samariterin.

Von den Schwingungen erregten Fühlens spre-

chen die dreißiger und vierziger Jahre. Mag der Blick in die Werte des Unendlichen bisweilen durch auffällige Lichteffekte ein wenig gekünstelt anmuten, aber schon dies Ziel, das Unendliche ahnen zu lassen, birgt in sich menschliche Größe.

Schroedters Fischer auf Rügen aus dem Jahre 1830, Gurlitts Holsteinische Küstenlandschaft von 1837, die romantischen und doch sehr wirklichkeitsstark empfundenen Landschaftsausschnitte C. D. Friedrichs und Blechens, endlich gar die leidenschaftdurchglühten Farbtiefen des heranziehenden Gewitters von 1846 von Caspar Scheuren, in ihnen ist vorempfunden, was der Meisterhand Menzels in dem aufziehenden Gewitter am Tempelhofer Berg zu vollenden beschieden war.

Wie „schön" auch die Landschaften eines Oswald und Andreas Achenbach sind, dessen Grafenberg bei Düsseldorf von 1867 nicht als Jugendwerk gelten darf, da Achenbach 1815 geboren ist, wie reich auch Münchner, Berliner und Düsseldorfer Landschaften dieser Jahre sind, sie entwickeln sich aus dem, was das dritte Jahrzehnt begründete.

Werke der Tonmalerei des 6. und 7. Jahrzehnts sind meisterhaft gestaltet. Leibl, Alt, Menzel, Sperl, selbst Klinger und Feuerbach schufen im Banne tausendfältiger Abwandlung des Tones. A. Feuerbachs Skizze zu Hamlet vom Jahre 1858 umfaßt alles Wesenhafte der Zeit: leidenschaftliche, dramatische Spannung und Ballung des Gefühls, herrlichste Schönheit der Farben, deren leuchtende Töne, Gelb, Rot und zartes Blau, in persönlichster Eigenart wie aus einer Mischung Rubens-Rembrandtischer Farbgestaltung hervorwuchsen. Dann in machtvoll leidenschaftdurchglühter Steigerung der Tod des Aretino, in der Großheit und der gesammelten Kraft des Formwillens der gewaltigsten monumentalen Schöpfung verwandt: der Bildnisgruppe des Hans von Marées.

Fügt man hinzu, daß Liebermann, Slevogt, Corinth, glänzend vertreten sind, die Berliner, Düsseldorfer und Münchner Schule in aufschlußreichen Arbeiten, daß die Expressionisten vieler Richtungen in guten Werken ihre Absichten kundtun, dann wird man das Verdienst des Kölnischen Kunstvereins und seines Geschäftsführers Walter Klug, der diese Ausstellung so gut wie allein zustande brachte, nicht hoch genug anschlagen. Denn das eine steht außer allem Zweifel: diese Ausstellung wird die Wirkung haben, die Ansichten über die Bedeutung, den Wert und den Sinn künstlerischer Ausdrucksweisen zu klären. So dient sie der neuesten Kunst ebenso wie sie dem künstlerischen Sehen die Richtung weist. Denn sie schärft den Blick für künstlerische Qualität.

Lüthgen.

Berliner Ausstellungen

In der Galerie Möller tritt uns Ludwig Meidner als ein völlig Abgeklärter entgegen. Seine Gemälde und Zeichnungen aus dem Jahre 1922 haben alles Gewaltsame, Krampfhafte der dämonisierenden Gestaltungskraft dieses Künstlers abgestoßen. Die Technik ist bedeutend ruhiger geworden, die Ausdrucksmittel erscheinen vereinfacht. Der lange Aufenthalt in seinem schlesischen Heimatstädtchen hat seinem Ringen Einfachheit verliehen. Jener Zug ins Grausige, der früher seine Gestalten, namentlich die Bildnisse deformierte, hat seinen Schwerpunkt jetzt im Monumentalen gefunden. Es sind tatsächlich echte Monumentalbildnisse, deren überaus wuchtige Linien ins Große, Plastische wachsen. Inzwischen hat ein engerer Anschluß an die Natur, eine optische Richtigkeit die Neigung zum Deformieren gänzlich unterdrückt. Namentlich zeichnet die Radierungen eine feine naturalistische Charakteristik aus. Als ein völlig anderer kehrte Ludwig Meidner nach Berlin zurück. Das spricht auch aus der ruhigen, zwanglosen Technik seiner Ölgemälde, unter denen das „Selbstbildnis mit Palette" unwillkürlich zu einem wohltuenden Vergleich mit seinen zahlreichen früheren Selbstbildnissen auffordert.

Eine Reihe neuer Werke vom Jahre 1921 hat auch Karl Schmidt-Rottluff in der Kunsthandlung Alfred Heller ausgestellt. Unter ihnen befinden sich einige Bildnisse, die wahre Charakterschilderungen in Farben darstellen. Die Farbe dominiert hier in einer so ausschlaggebenden Weise, daß die Linien eigentlich nur noch Hilfsmittel bilden. Man könnte diese Ausdrucksform kubistisch nennen, wenn sie nicht eindringlichst die Illusion der Natur hervorriefe. Nicht daß sich die Intensität der Farben noch wesentlich hätte steigern können, aber ihre Herrschaft im Raume gewann eine erhöhte Bedeutung. Das tritt besonders im Landschaftlichen zutage. Hier wirken die Farben selbst des Hintergrundes immer näher an das Auge des Beobachters, indem sie dabei auf geheimnisvolle Weise zugleich tiefere Raumweiten erschließen. Dieser Gegensatz übt einen dämonischen Zauber aus, der in den von ihnen sich abhebenden Gestalten nachwirkt. Die Linie der Kunst Schmidt-Rottluffs zeigt in dieser Ausstellung eine Abklärung, die die Führerschaft dieses Künstlers innerhalb der jungen Richtung von neuem rechtfertigt.

Das Werk Alexander Archipenkos bringt in zahlreichen Skulpturen, Zeichnungen, Aquarellen und Lithographien der Kunstsalon Gurlitt. Das Resümee fällt jedoch nicht zugunsten des Künstlers aus. Wir finden ihn auf dem Wege, den kubistischen Stil, der bei ihm stets erkünstelt und berechnet erschien, abzustreifen und sich einem unvermittelten Naturalismus zuzuwenden. Dadurch entstehen zunächst in seiner Plastik Stilmischungen, die recht äußerlich, formal sogar unverstanden berühren. Archipenko selbst mag sich seiner Verstiegenheit bewußt geworden sein, indem er Anschluß an die Natur suchte, ohne daß es ihm dabei gelang, über eine akademische

Durchschnittsleistung hinauszukommen. Auf der einen Seite übertriebene kubistische Experimente, die vor keinem grotesken Ausdrucksmittel zurückschrecken, auf der anderen eine flache Traditionskunst: das ist die tragische Halbheit, an der das Werk Archipenkos krankt. Bei Gurlitt zeigt ferner der Züricher Walter Helbig eine Kollektion von Gemälden und Aquarellen, die trotz oft feiner Ansätze in Fläche und Farben doch in verschwommenen Empfindungen stehen bleiben und kühl lassen.

Der italienische Futurismus beherrscht gegenwärtig Neumanns Graphisches Kabinett. Etwas Neues wird uns darin nicht geboten. Am interessantesten dürfte ein naturalistisches Porträt von Boccioni sein, der im übrigen mit einer Reihe futuristisch-kubistischer Arbeiten vertreten ist. Weiter erblicken wir recht reizvolle Gemälde der aus Rußland stammenden Vera Steiner sowie feine impressionistische Landschaftseindrücke von Soffici und Rosai. Auf dem Gebiete der Plastik hingegen hat sich der Ungar Dezsö Bokros Birman einige kleinere Scherze geleistet, die kaum noch in einen solchen Kunstsalon passen dürften. Curt Bauer.

Dresdner Ausstellungen

Bei Arnold gibt es drei aufschlußreiche Kollektionen: Schmidt-Rottluff, Pechstein und Felixmüller; bei Richter gleichzeitig: Böckstiegel. Sie geben Gelegenheit zum Nachdenken über schöpferische und nachschaffende Kunst.

Ganz sicherlich sind alle starke Talente, und man wird keinen mit den anderen verwechseln. Was dennoch Schmidt-Rottluff so weit von den anderen entfernt und über sie emporhebt, ist die Kraft der erstmaligen formerschaffenden Phantasie. Über das architektonische und geistige Gefüge seiner Bilder und den unentrinnbaren Zwang ihrer besonderen Starkfarbigkeit kann hier nicht weiter gesprochen werden; Valentiner hat das in dem ausgezeichneten Bändchen der Serie „Junge Kunst“ (Klinkhardt & Biermann) grundsätzlich getan. Von dieser mächtigen, barbarisch deutschen Kraft der Anschauung muß man ausgehen, um den Wert der Pechsteinschen Malerei richtigzustellen. Beide Künstler nahmen vor 15 Jahren in Dresden den gleichen Ausgang. Aber von Anfang an war Pechstein nicht denkbar ohne Schmidt-Rottluff; er ist es heute weniger denn je. Von bloßer Nachahmung ist dabei keine Rede. Aber das geschmeidigere und wandelbare Temperament Pechsteins schmolz die herbe Größe Schmidt-Rottluffs zu einer gefälligen und brauchbaren Dekoration um; seine unmittelbarere Sinnlichkeit gab dem Auge des Durchschnittsbetrachters das, was ihn mit der neuen Kunst versöhnen konnte: Fülle und Anmut. So blieb er stets näher an der Naturähnlichkeit und steht heute nicht weit von dem Ideal des Gebildeten, der im Kunstwerk die Natur auf eine einschmeichelnde Art sich zubereitet sehen möchte. Was die Münchner Scholle und Gesinnungsverwandte ihrer Zeit für Trübner und dem Impressionismus waren, ist Pechstein heute für die Vorstellung des Bürgers vom „Expressionismus“, den er marktgängig, landläufig und komfortabel gemacht hat. Dazu gehört eine Kompromißnatur, und man wird nicht anstehen können, die Pechsteinsche Kunst unter diesem Begriff zu fassen.

Sehr ähnlich liegt der Fall bei dem heutigen Werke von August Böckstiegel, nur daß man hier den Verfall einer ursprünglich weit herberen Kraft zu bedauern hat. Was Böckstiegel um 1913 und noch bis in die ersten Kriegsjahre malte, ist erstaunlich stark und sinnlich erfaßte Natur und vortreffliches Malhandwerk, erfüllt von selbständiger Auffassung und mit dem wilden Temperament eines geborenen Malers und Naturburschen erfaßt. Die Bilder und Aquarelle der letzten Jahre zerdehnen das Erlebnis in die Breite und geben Dekorationen von einer rohen und krassen Farbigkeit, die weit mehr Rezept bedeutet als die ihnen innerlich verwandten Bilder von Pechstein. Es bleibt die Hoffnung, daß er sich von dieser Oberflächenkunst wieder befreit.

Die komplizierteste Natur ist die von Felixmüller, weil bei ihm nicht allein das Formproblem spricht, sondern mit der gleichen Stärke seine lyrische und soziale Tendenz; wobei sich ein Zwiespalt zwischen angeborenem und sehr mystischem Lyrismus und sozialem Ethos verwirrend hineinschiebt. In der Bildform hat Felixmüller die Entwicklung der Zeit vom kubistisch angehauchten „Expressionismus“, wie er eine Zeitlang das Leitmotiv der ganzen Dresdner Sezession bildete, zu linearer Strenge und knappen Farbenflächen mitgemacht; wenn man persönlich motivieren will: von Lasar Segall zu Dix. Selbständig blieb dabei im wesentlichen seine Empfindung; das Unglück ist aber, daß er seine ursprüngliche Zartheit und erotische Liebenswürdigkeit ständig von dem rauheren Ideal eines zeitgemäßen Sozialismus vergewaltigen läßt und so noch nicht zu seiner Reife gekommen ist; denn erste Voraussetzung selbständiger Kunst scheint mir einheitliche Empfindung zu sein. Doch braucht man um ihn vielleicht am wenigsten bange zu sein und nur abzuwarten, bis der junge Most sich geklärt hat. Paul F. Schmidt.

Chemnitz

Die Jubiläumsausstellung des Kunstsalons Gerstenberger anläßlich des 75jährigen Bestehens der Firma ist kürzlich eröffnet worden. Zu derselben erschien ein besonderer Katalog, der im ganzen 169 Nummern aufweist, dazu ein Vorwort aus der Feder von Dr. Rentzsch. Die Ausstellung gibt im ganzen einen sehr guten Überblick über die Hauptmeister deutscher Malerei der letzten 50 Jahre. Unter diesen sind Lovis Corinth, Max Klinger und Liebermann besonders

reichhaltig vertreten, aber auch Trübner, Thoma, Feuerbach, Greiner u. a. kommen sehr charakteristisch zu Wort. In der Abteilung Plastik sind es vor allem die Werke von Barlach, Hildebrand, Hoetger, Kolbe, Minne und Rodin, die sich als Gipfelpunkte aus der sehr reichhaltigen Kollektion herausheben. Unter den Handzeichnungen, Aquarellen und Pastellen müssen an erster Stelle die Blätter von Menzel, Feuerbach und Klinger genannt werden. Die Ausstellung bleibt noch bis Ende April geöffnet.

New York

Aus der Fülle verschiedener Ausstellungen, die den Schein eifrigen Kunstlebens und -schaffens erwecken möchten, seien nur erwähnt die Einmannschau Richard Ederheimers, der in einer großen Zahl von Porträts seinen eigenwilligen Weg fortsetzt; die aus Formen und Farben zusammengewebten Träume John Marins, aus denen es manchmal wie Sehnsucht nach Erwachen und Morgen aufleuchtet; die derb ergriffenen Landschaften aus dem Westen von Birger-Sandzen, einem Schüler A. Zorns (Babcock Galleries); die klugen und sicheren Zeichnungen Albert Sterners (Mrs. Sterners Gallery) und die drei Meisterbildnisse der englischen Porträtkunst des 18. Jahrhunderts, die Mr. Fearon in schönem Rahmen vorführt: einen Reynolds, einen Romney und einen Lawrence (Marchioness of Westminster), der ihn wie kaum ein zweites Werk als Hervorzauberer weiblicher Grazie und lebendiger, frischer und persönlicher Anmut dokumentiert. Wenn Lawrence kein Massenmaler geworden wäre!

Bei S. Bourgeois stellt der junge, hierzulande von Mr. Hamilton Field erzogene Franzose R. Laurent erstmals Skulpturen, meist Holzschnitzereien und einige Alabasterfiguren, aus. Er kommt vom Handwerk her, was sich wohltuend bemerkbar macht. Nachdem er aber sozusagen das bloße „Kunststadium" überwunden hat, ist ihm nun der Sinn und die Fülle, die Schönheit und die Furchtbarkeit, vor allem aber die Einheit des Lebens, der Welt aufgegangen, und ihr gilt sein Wirken nun. Eine aufsteigende Flamme trägt fast die Formen eines schlanken Weibes, eine Blume die einer sich reckenden Schlange, alles lebt und strebt, denn ein göttlicher Funke regt sich in allem. Von diesem jungen, ganz stillen Manne ist noch sehr viel zu erwarten. Daß ein solcher aus diesem Babel von äußerem Lärm und innerem Hasten hervorgehen soll, bleibt ein großes Rätsel. Bei Bourgeois ist außerdem auch noch ein vorzüglicher Originalabguß des Lehmbruckschen weiblichen Torso in grauem Kunststein zu sehen, der für ein hiesiges Museum bestimmt ist: ernst und streng, wie ein Tempel, den sich ein suchender Geist zur Stätte gebaut und geformt hat. Alle Künstler und Kunstfreunde stehen hier staunend und bewundernd vor diesem Werk, dem ersten wohl, das von diesem großen Künstler nach Amerika gekommen ist.

Im Waldorf Astoriahotel gab es auf Veranlassung des Mr. Daumüller eine einwöchige Schau Münchner Künstler, die vor allem auf den Geschmack des deutsch-amerikanischen Publikums zugeschnitten schien und ihn offenbar auch gut getroffen hat, denn es sollen viele Verkäufe stattgefunden haben. F.

Von Künstlern und Gelehrten

Prof. Dr. Georg Biermann, der in den letzten zwei Jahren den Vorsitz der Kestner-Gesellschaft führte, hat denselben nunmehr im Hinblick auf seine bevorstehende Übersiedlung in die Umgebung Münchens niedergelegt. — Prof. Dr. Ulrich Thieme, der bekannte Leipziger Kunsthistoriker und Mitbegründer des großen allgemeinen Lexikons der bildenden Künste, ist in Leipzig gestorben. 1920 trat er infolge seiner schweren Erkrankung von der Leitung seines Lebenswerkes des noch nicht vollendeten Künstlerlexikons zurück, das er seinem Mitarbeiter Dr. Willis übertrug. — Graf Alfred v. Brühl, der frühere Direktor der Königsberger Kunstakademie ist kürzlich, sechzigjährig, gestorben. Im Düsseldorfer Kunstleben war Graf v. Brühl vor Jahren eine bekannte Persönlichkeit. — Im Alter von 65 Jahren starb in Berlin der Porträtmaler und Mitglied der Akademie der Künste, Reinhold Lepsius, von dem sich einige Werke im Besitze der Nationalgalerie befinden.

Neue Bücher

Niederländische Kunst

Max J. Friedländer, Pieter Bruegel. Mit 101 Abbildungen. Im Propyläen-Verlag. Berlin 1921.

Die schriftstellerische Schaffensfreudigkeit des Berliner Kenners und Museumsdirektors ist erstaunlich. Seinem erst kürzlich herausgekommenen Dürer-Buch läßt er nun den „Pieter Bruegel" folgen, der nicht weniger als das erstgenannte Werk als ein Stück kunstwissenschaftlicher Lebensernte angesprochen werden kann. Daß ein Kenner wie Friedländer den Stoff beherrscht und wohl zu gliedern weiß, das zu betonen, ist beinahe überflüssig; viel wichtiger ist dagegen die Tatsache, daß er ihn auch künstlerisch zu gestalten und ihm jene Fülle sinnlicher Formung zu verleihen vermag, ohne die der Meister für unsere Zeit nicht lebendig werden könnte. In diesem Sinne sind besonders die beiden Kapitel, die das inhaltsreiche Buch einleiten und abschließen, vor allem ausschlaggebend. In dem ersten Abschnitte „Die Zeit und das Volk" ist mit wenigen, knappgezogenen Strichen alles gesagt, was im Hinblick auf das Zeitmilieu zur richtigen Einstellung gegenüber der historischen Wertung der Persönlichkeit

zu wissen nötig ist, und in dem Schlußkapitel zieht der Verfasser unter der Überschrift „Das Urteil" das Fazit einer weitausholenden kunsthistorischen Betrachtung in einer Synthese des Künstlers und Menschen Bruegel im Hinblick auf die Anschauung unserer Zeit in letzter Ausprägung zusammen. Zwischen diesen beiden Abschnitten, die als Grundpfeiler den fein gegliederten Bau dieses Buches tragen, sind in acht, schriftstellerisch äußerst konzentriert gegebenen Kapiteln, Leben, Entwicklung und Einzelthemata der Stoffgebiete abgehandelt. Das Ganze aber ist sicher das Beste und Reifste, was ein Mann von der geistigen Potenz, wie sie Friedländer eignet, über den alten Pieter Bruegel hätte sagen können. Damit aber stellt sich dieses Buch seinem Typ nach von selbst neben die wenigen grundlegenden Werke ähnlicher Art, die uns die Kunstliteratur der letzten Jahre beschert hat. — Wenn ich trotzdem der grundsätzlichen Einstellung des Verfassers seinem Thema gegenübdr Kritik geltend mache, so soll die in keiner Weise die Leistung Friedländers herabsetzen. Aber es geht meiner Ansicht nach nicht, Bruegel im Sinne moderner Kunstbegriffe einen Impressionisten zu nennen oder, wie es Friedländer durchweg tut, allein „diesseitig" zu werten. Wenn auf irgend einen der älteren Meister der Satz zutrifft, daß er ähnlich wie etwa die frühen Chinesen hinter das optisch faßbare Wesen der Dinge geschaut, dann gilt dies vor allem für Pieter Bruegel. Mehr als auf den Parabeln seiner Kupferstichentwürfe und den Drolerien gewisser Zeichnungen, mehr selbst als auf den motivisch an reale Vorgänge niederländischer Gegenwart geknüpften malerischen Schilderungen offenbart sich Bruegels über der Zeit stehende Bedeutung in der Art, wie er trotz scheinbarer Realistik rein gefühlsmäßig mit der Farbe die letzte metaphysische Essenz der Dinge zu fassen imstande ist, wie gewisse Bilder durchaus geistig-symbolische Kraft haben, die jeder Realität spottet. Wenn es gestattet wäre, über die Jahrhunderte hinweg kunstgeschichtliche oder mehr noch rein künstlerische Parallelen zu geben, dann möchte ich so kühn sein und behaupten, daß dieser Meister trotz seines durchaus niederländischen Gesichtes und trotz aller Zusammenhänge, die ihn mit der Seele seines Volkes und dem eigentlichen Zeitgeschehen verbinden, der einzige sei, dem in der europäischen Kunst der Universalismus der ostasiatischen Seele eigne. Wobei der Beweis durch bildliche Gegenüberstellung Bruegelscher Werke mit den besten Proben chinesischer Landschaftsmalerei unschwer zu erbringen wäre. Infolgedessen geht es sicher nicht, Bruegel einen Impressionisten zu nennen, und ebensowenig verträgt das Werk dieses Meisters irgendeine Parallele mit Rubens oder Rembrandt. Die Tatsache aber, daß gerade dieser Meister unserer Zeit so nahe steht wie irgend einer der Alten, beweist deutlich genug, daß zwischen seinem Werk und der metaphysischen Sehnsucht der Gegenwart gewisse Verbindungen bestehen, die vielsagend genug unsere Stellung zu Pieter Bruegel kennzeichnen. — Bei den Illustrationen des trotz der obigen Anmerkung hochbedeutsamen Buches des Berliner Gelehrten habe ich unter den Wiedergaben der Gemälde schmerzlich eine Anzahl der weniger bekannten Bilder des Künstlers vermißt, auf die allerdings der Text um so eingehender Bezug nimmt.

Franz Hals, Des Meisters Gemälde in 318 Abbildungen. Mit einer Vorrede von Karl Voll (†). Herausgegeben von W. R. Valentiner. (Klassiker der Kunst. 28. Band.) Stuttgart und Berlin. Deutsche Verlagsanstalt. 1921.

In seiner Einleitung, die textlich der wichtigste Beitrag dieses Bandes ist (neben den für die Wissenschaft unentbehrlichen kritischen Erläuterungen im Anhang, wo die ganze Fülle kunstgeschichtlicher Kenntnisse ausgebreitet ist), betont der Herausgeber mit Recht, daß die Bearbeitung dieses Bandes zwar von dem nun schon seit Jahren verstorbenen Karl Voll begonnen worden ist und daß bei seinem Tode sowohl der einleitende Aufsatz als auch ein Teil des Abbildungsmaterials vorgelegen haben. Dennoch ist die eigentliche kritische Arbeit, die den Band fortan zu jenem zuverlässigen Handbuch der Kunstgeschichte machen soll, erst von Valentiner geleistet worden. Und für diese Arbeit gibt die vom Herausgeber mit Überlegenheit geformte Einleitung die notwendigen Richtlinien. Mag sie im großen auch durch das von Hofftede in Smiths Catalogue besorgte Oeuvreverzeichnis wesentlich erleichtert worden sein, so bedeutet sie doch auch in mehr als einer Hinsicht eine Erweiterung, nach dem Standpunkt der neuesten Forschung. Denn gerade das letzte Jahrzehnt hat auch von Hals manches wertvolle und für die künstlerische Entwicklung vielsagende neue Werk ans Licht gebracht, und zumal die erste authentisch zu belegende Malperiode, für die bis dahin als frühestes Datum das Jahr des ersten großen Schützenstückes (1616) in Haarlem angenommen wurde, hat eine bedeutende Erweiterung nach rückwärts erfahren. Heute gilt mit Recht das datierte männliche Brustbild im Städel von 1610 als das erste sicher feststellbare Bild des Meisters und auch für die folgenden Jahre fehlt es nicht an charakteristischen — wenn auch leider — sehr vereinzelten Proben, die die Anfänge Halscher Porträtmalerei belegen. Wohlgemerkt, wenn man bedenkt, daß diese „Anfänge" in die Lebensarbeit eines schon 26 bis 30jährigen Meisters hineinleuchten, dann kann man immer nur mit Bedauern feststellen, daß es der Forschung trotz allen Suchens bisher nicht gelungen ist, weitere Anhaltspunkte für die vor dieser Zeit liegende Tätigkeit zu gewinnen.

Bei der bildlichen Aufreihung dieses imponierenden Werkes wird man vornehmlich auch die Gegenüberstellung gewisser inzwischen ebenfalls bekannt gewordener ersten Entwürfe zu einigen der bedeutendsten Bilder dankbarst begrüßen, wie man überhaupt bei diesem Werk auf Schritt und Tritt den Eindruck gewinnt, daß hier mit absoluter Sicherheit das Material disponiert und gesichtet worden ist. Einige der während der Drucklegung noch bekannt gewordenen zweifellos echten Arbeiten des Künstlers sind nachträglich aufgenommen. Liest man aber zu dieser ordnenden, kritischen Arbeit, die der eigentliche Bildteil des schönen Bandes verschließt, den einleitenden Aufsatz Valentiners, dann gewinnt man den Eindruck, daß hier von einem wirklichen Kenner der Materie, dem auch die rein künstlerisch-literarische Formung eignet, Ausgezeichnetes gegeben wurde. Ja bis zu einem gewissen Grade läßt einen nach dieser Lektüre der solide, aber doch ohne inneren Gleichklang zum Thema, ein wenig schulmeisterlich geformte Beitrag Volls kalt und man stellt wieder einmal an einem solchen Beispiel fest, wie sehr wir doch alle in unserer künstlerischen Einstellung zu den Meistern der Vergangenheit fortgesetzt inneren Wandlungen unterliegen, die letzten Endes unserer eigenen Entwicklung und zugleich den Tendenzen der Zeit erwachsen.

Biermann.

Verschiedenes

Die junge Kunst

Am 10. und 11. März tagte in Weimar das Kartell der fortschrittlichen Künstlergruppen: Das Junge Rheinland, Novembergruppe, Dresdner Sezession. Der Zweck der Tagung war die Aufstellung gemeinsamer Richtlinien für die Erneuerung des kunstpolitischen und kunstwirtschaftlichen Lebens in Deutschland und für den Zusammenschluß der prominenten Gruppen junger Künstler im Ausland. Es wurden Beschlüsse gefaßt über die Abschaffung der staatlichen Kunstakademien in der Form, wie sie jetzt bestehen, über die Erneuerung des staatlichen Kunstschulbetriebes und über die gemeinsame Organisation repräsentativer Kunstschauen der jungen Generation in den größeren Städten Deutschlands. Ende Mai wird in Düsseldorf die erste Internationale Kunstausstellung eröffnet werden. Aus diesem Anlaß soll ein Kongreß der bildenden Künstler in Düsseldorf stattfinden. Geplant ist, diese Kunstschau auch in anderen Städten zu zeigen. Das Kartell bereitet für den 1. Oktober dieses Jahres das Erscheinen der ersten Internationalen Kunstzeitschrift vor unter der Redaktion deutscher, französischer, italienischer und russischer Künstler.

Diebstahl von Klinger-Zeichnungen

Innerhalb der letzten drei Monate sind aus der Nationalgalerie, Berlin, die vollbezeichneten Handzeichnungen „Ecce homo", „Kreuzigung Christi", „Wanderung zur Bergpredigt", „Eva und die Schlange" von Max Klinger entwendet worden. Angebote oder Angaben über deren Verbleib erbittet die Polizeibehörde der nächsten Polizeistelle oder direkt dem Kriminalkommissar Trettin, Polizeipräsidium, Berlin, mitteilen zu wollen.

Vom Wiederaufbau der Stadt Löwen

In Löwen wird demnächst mit der Neuerrichtung der im Kriege abgebrannten Bibliothek begonnen werden. Der amerikanische Unterstützungsausschuß für den Wiederaufbau hat die Aufgabe in die Hände des amerikanischen Architekten Withney Warren gelegt, der sich zu diesem Behufe in Löwen ansiedeln wird.

Die wiederhergestellten Druckpressen der Löwener Hochschule haben soeben ihr erstes Werk herausgegeben, eine englische Untersuchung des Chancer Problems durch den Amerikaner William Bainbridge.

H.

Der Kunstmarkt

Vom amerikanischen Kunstmarkt

In dem Gemäldeverkauf der American Art Association am 16. Februar wurde für eine ausgezeichnete Corotlandschaft, die in Robauts „L'Oeuvre de Corot" unter Nr. 1118 angeführt und abgebildet ist, $ 9000 gezahlt. Noch vor etwa vier Jahren dürfte der Preis wohl mindestens das Doppelte gewesen sein. In demselben Verkauf kam, erstmals auf einer öffentlichen Auktion in Amerika, ein feines, qualitätreiches Bildchen Paters, „Halt auf dem Marsch", so recht ein Werk für Feinschmecker und Liebhaber der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts, zur Versteigerung. Das Ergebnis war eine große Enttäuschung. Der Händler J. Seligmann konnte es um den sehr geringen Preis von $ 4100 davontragen und wird es wohl zum richtigen Preis in Paris an den Mann bringen, weil eben für sehr vieles in Europa noch immer trotz allem und allem bessere Preise zu erzielen sind als hier, wo der Markt in bezug auf Käufer und gewünschte Ware, um es ganz kommerziell auszudrücken, ein durchaus noch beschränkter ist. Das Pendant zu diesem aus der Sir William Throckmorton-Sammlung stammenden Bildchen Paters war seinerzeit in Paris auf der bekannten Doucet-Auktion für 110000 Goldfranken verkauft worden; also ca. $ 22000 gegen die hier erzielten $ 4100!

In demselben Verkauf befand sich ein vorzüglich gemaltes, wenn auch etwas prosaisches, jedoch keineswegs trockenes Männerbildnis von einem Holländer Louis Vallée, von dem offenbar nur sein Geburtsjahr, 1700, bekannt ist. Über dies erstaunlich gute Werk, ein Meisterstück realistischer Malweise, hat 1911 Auguste Mar-

guillier im Aprilheft des „Les Arts" eine interessante Abhandlung veröffentlicht, als das Bild eben aus Paris nach Amerika verschickt worden war. Es scheint, daß die Firma Eugene Glänzer, deren Liquidation jetzt hier stattgefunden hat, das Werk angekauft hatte, ohne es aber absetzen zu können, denn es fand sich jetzt noch in ihren Beständen vor und brachte nun $ 3300, die es allein seiner Güte zu verdanken hat, da ihm ja die Größe und der Glanz eines bekannten Künstlernamens völlig fehlt. Mit einem solchen würde es sicher eine sehr hohe Summe erreicht haben.

Die Kleinberger Galerie zeigt an, daß sie im Besitze eines verloren gewesenen lebensgroßen Murilloschen Männerbildnisses in voller Figur sei. Es scheint, daß zur Napoleonszeit das Werk von einem englischen Offizier „mitgenommen" worden war (wie so viele andere spanische Schätze, woran man heutzutage nicht gern mehr erinnert sein mag), und es darauf auf irgendeine Weise in ein irisches Schloß kam, in dem es länger als ein Jahrhundert verblieb. Es wurde dann Prof. A. L. Mayer zur Begutachtung vorgeführt, der es für einen echten Murillo erklärte und es im Burlington Magazine als ein Werk des Meisters zwischen 1650—1655, einen Edelmann aus Sevilla darstellend, veröffentlichte.

Die bedeutendsten Schätze der Britwellbücherei, die jüngst in London versteigert wurde, werden nach Amerika kommen und sind wohl zum größten Teil für Mr. Huntington bestimmt, für den Dr. Rosenbach eingekauft hat. Von den ca. £ 80000, die die Bücherei eintrug, zahlte Dr. Rosenbach allein etwa £ 63000. Unter Dr. Rosenbachs Käufen befinden sich die „Towneley Mysteries", das York Missale, mehrere Shakespeareana (Willobies „Avisa", in dem erstmals Skakespeares Erwähnung getan wird, aus dem Jahre 1594; Lodges „Rosalynd", Quelle zu Shakespeares „Wie es Euch gefällt"; Chesters „Loves Martyr", 1601, in dem Shakespeares „Der Phönix und die Schildkröte" erstmals veröffentlicht wurde, und die Sonetten in vier Bänden in der gleichen Ausgabe wie „Venus und Adonis" aus derselben Bücherei, das 1919 nicht weniger als £ 15000 gebracht hatte), Chancers „Love and Complaints between Mars and Venus" und desselben „Assemblie of Foules" sowie zwei von Wynken de Worde, Cuxtons Nachfolger, gedruckte Werke: „Fifteen Joyer of Marriage", 1509, und „Paris and Sorrow of Marriage" aus dem folgenden Jahre. F.

Bevorstehende Versteigerungen

Wien

Am 8. April findet im Dorotheum die 328. Kunstauktion statt. Der soeben erschienene Katalog ist mit einer Reihe vortrefflicher Lichtdrucktafeln ausgestattet. Neben alten Gemälden (u. a. Bassano, Clouet, Garbieri, Longhi, Ricci) und Kunstgewerbe (u. a. einige ausgezeichnete Schweizer Wappenscheiben) interessieren von den 92 Nummern vor allem die Skulpturen, besonders die italienischen. Erwähnt sei das dem Pyrgoteles zugeschriebene schöne Holzrelief der sitzenden Madonna mit Kind (Material: rosso di Verona), die eigentümlich archaisch wirkende Tonstatue einer Madonna (Domenico di Paris? ?), das ausgezeichnete venezianische Marmorrelief einer sitzenden Madonna mit Kind und Stifter (um 1340), die sehr qualitätvollen Arbeiten A. Vittorias und Antonio Gais (von letzterem eine allegorische Figur von überraschender Geschlossenheit und Frische der Komposition). — Sehr schätzenswert ist die eingehende wissenschaftliche Bearbeitung des Stoffes, die den Katalog auch über den geschäftlichen Rahmen hinaus wertvoll macht. Die Schätzungspreise sind — in Tausenden von Kronen! — beigegeben. W.

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft 8	20. April	Heft 8	10. April
„ 9	4. Mai	„ 9	26. April
„ 10	18. Mai	„ 10	10. Mai

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Agidienstraße 4. Telefon Nord 429

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone":

BERLIN: Curt Bauer, Berlin-Südende, Märkische Str. 3, II, Tel. Steglitz 110. / MÜNCHEN: Dr. Leopold Zahn, München, Kaulbachstr. 35, I / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Marienstr. 19 / ÖSTERREICH: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerstr. 10 / NIEDERLANDE und BELGIEN: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Willem van Outhoornstraat 29 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelsangstr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / DÄNEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Hotel Belvedere, Raadhuspladsen / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 120 Haven Avenue, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Avenida Leandro Alem 424 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92

Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2
Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Die Sammlung Fritz von Harck

Mit 14 Abbildungen auf acht Tafeln

Gemälde italienischer Meister

Fritz Harck hat Kunstwerke gesammelt, vor allem um seine Räume geschmackvoll auszustatten, seinem Geschmack, seinen Neigungen entsprechend; anfangs sorgte er für das Schloß in Seußlitz, später auch für das elterliche Haus in Leipzig, das er auch architektonisch im Innern in feinster Weise veränderte und ausstattete. Auch die alten Gemälde, die dem Museum der bildenden Künste seiner Vaterstadt als Vermächtnis zugedacht sind, sind aus diesem Gesichtspunkte erworben. Wie Harck anfangs, noch als Student, als treuer Schüler Thausings auf einer Versteigerung im Hotel Drouot zu Paris die „Lebensalter" von Hans Baldung „gerettet" hatte, so hat er sein erstes italienisches Bild gleichfalls aus wissenschaftlichem Interesse erworben. Es war ein handgroßes Bildchen der Madonna zwischen zwei Heiligen. Sein Freund Tschudi hatte es ihm aus Ferrara mitgebracht, da er damals gerade aus der Ferraresischen Malerschule ein Spezialstudium gemacht hatte. Aber Harck hatte keine rechte Freude an dem winzig kleinen, kleinlichen Bilde, für das er nicht einmal überzeugend einen Künstlernamen hatte finden können; so überließ er es nicht sehr viel später um seinen Kaufpreis von 300 M. an Dr. v. Kaufmann, in dessen Versteigerung im Winter 1917 das Bild mit 22000 M. (Gold) bezahlt wurde! Sonst hatte er das vornehme Prinzip, zu behalten, was er erworben hatte; aber in diesem Fall war die Erwerbung keine eigene, sie war mehr aus Gefälligkeit dem Freunde abgenommen.

Ein erster längerer Besuch von Ferrara hatte Fritz Harck für die Stadt und ihre Kunst so eingenommen, daß er sich dem damals noch sehr vernachlässigten Studium dieser Kunst mit besonderem Eifer widmete. Von seinen Lieblingsmeistern, den Cosme Tura, Francesco Cossa und Ercole Roberti, hätte er gern das eine oder andere Bild erworben; aber er mußte sich zu jener Zeit auf Gelegenheitskäufe beschränken, und Werke dieser Meister fand man auch damals schon nur ganz ausnahmsweise noch um kleine Preise. So mußte er sich damit begnügen, an Ferraresen wenigstens ein charakteristisches gutes Bild von Ercole Grandi, den „Hl. Sebastian" vor reicher landschaftlicher Ferne, eine „Auferstehung Christi" von Garofalo und eine Verlobung der hl. Katharina von Scarsellino sich aneignen zu können. Glücklicher war er in Erwerbungen von Bildern venezianischer oder von Venedig abhängiger Künstler. Das kleine Profilporträt einer jungen starken Frau scheint mir nicht einfach „oberitalienisch", wie es bisher galt, sondern von einem Nachfolger des Gentile Bellini. Der Kopf einer weiblichen Heiligen, wohl das Fragment einer Altartafel, ist durch seine rundliche Form, ihre kräftige plastische Wirkung, durch den Typus und die Färbung als ein Werk aus Cimas mittlerer Zeit gekennzeichnet. Ein ausgezeichnetes Werk, das bedeutendste der Sammlung zugleich die letzte Erwerbung, die der Verewigte noch während des Krieges machte, ist die trefflich erhaltene Madonna mit dem knienden Stifter vor reicher Landschaft. Sie galt im Handel als ein Werk des M. Basaiti, ist aber vielmehr eine charakteristische, besonders gute Arbeit des sogen. Pseudo-Basaiti, jenes dem Namen nach noch immer unbekannten Schülers Gian Bellinis, der im Anfange des 16. Jahrhunderts längere Zeit sein Mitarbeiter war und dem Meister am nächsten steht. Das ist in diesem Bilde besonders stark der Fall, wie der Vergleich mit Bellinis Madonna in S. Francesco della Vigna und mit einer, leider arg zerstörten, Madonna mit dem Stifter, die vor einigen Jahren sich im Kunsthandel befand, beweist. Anordnung und Auffassung sind hier ganz ähnlich, auch in der Anbringung des unverhältnismäßig großen Stifterbrustbildes ganz unten in der Ecke des Bildes, wo perspektivisch gar kein Platz mehr für eine Figur sein könnte. Die Typen von Mutter und Kind, die scharfbrüchigen Falten des Ge-

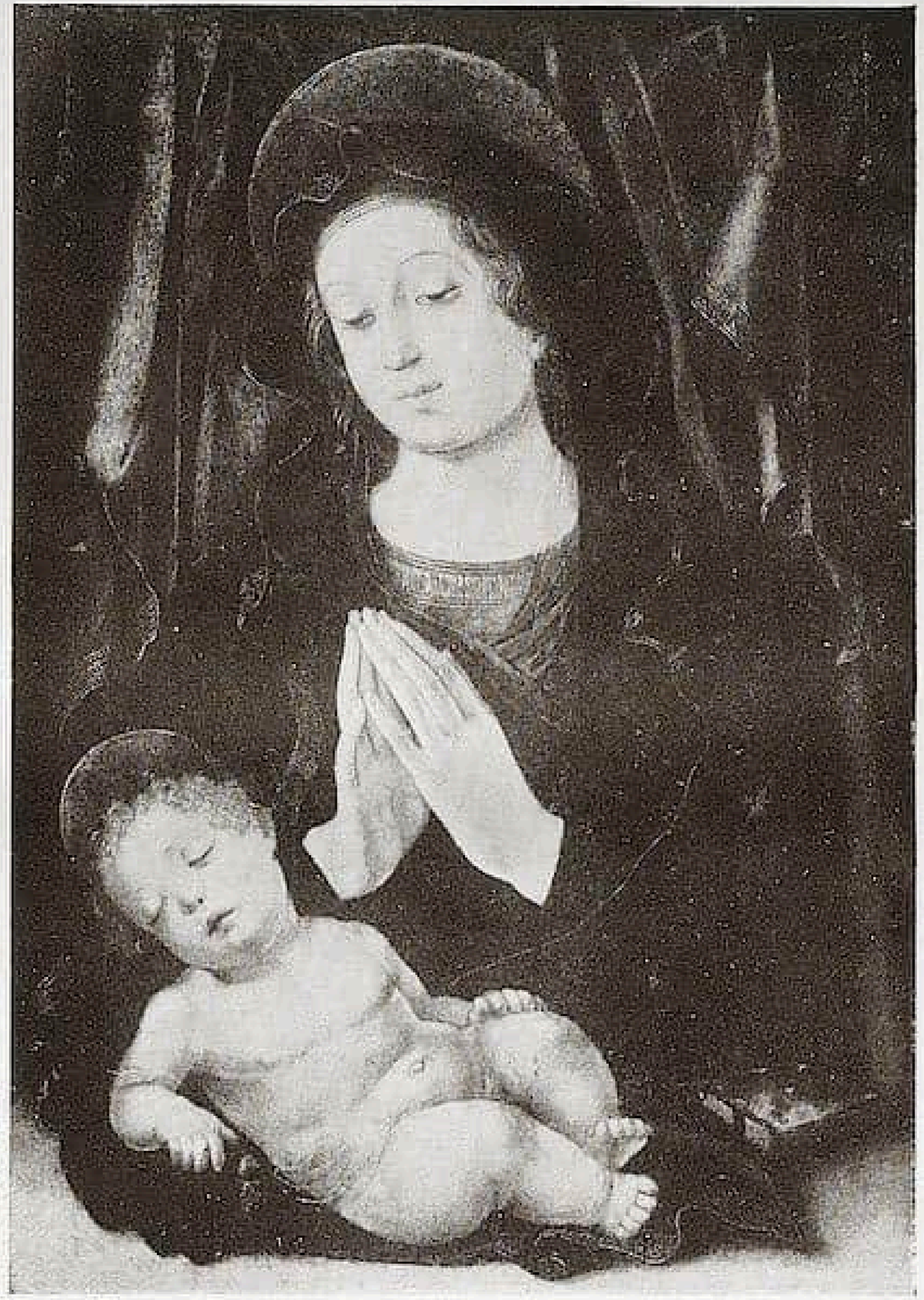
wandes, die klare, lichte Färbung, die Landschaft mit den Vorbergen der Alpen in der Ferne mit ihren eigentümlichen Linien parallel mit dem Boden des Bildes: alle diese Eigenschaften finden wir auch in den übrigen Bildern, die sich überzeugend dem Künstler zuschreiben lassen, wieder.

Wie das inzwischen abgegebene Madonnenbild vom Pseudo-Basaiti (jetzt Sammlung Holzmann), so hat Fritz Harck auch die beiden kleinen Rundbilder mit Szenen aus der Geschichte des Coriolan, die er ein oder zwei Jahre vor dem Kriege erwarb, schon mit der Absicht erworben, seinen ganzen Kunstbesitz dem Leipziger Museum zu hinterlassen und ihn deshalb noch um einige ganz gute Stücke zu vermehren, selbst zu sehr viel höheren Preisen als er früher für Kunstwerke angelegt hatte. Diese beiden charakteristischen, unter Mantegnas Einfluß entstandenen Kompositionen von einem der Künstler Veronas um die Wende des Jahrhunderts, befanden sich im Besitz einer Dame aus Odessa, die seit der russischen Revolution 1905 in Dresden lebte. Sie besaß auch das bekannte, oft kopierte, obgleich wenig erfreuliche Bild der „Anna Selbdritt" von A. Dürer, das die Verwaltung der Münchner Galerie vor etwa siebzig Jahren für den Preis von 65 Gulden öffentlich hatte versteigern lassen; die letzte Besitzerin verkaufte es dann an die Firma Duveen, durch die es um etwa 750000 M. an B. Altman und mit dessen herrlicher Sammlung an das Metropolitan-Museum in Neuyork gelangte. Die beiden Tondi der Harckschen Sammlung waren als Mittelstücke für Möbel oder für Truhen bestimmt, welche die Künstler Veronas, ähnlich wie die gleichzeitigen venezianischen Maler mit solchen kleinen Gemälden ausstatteten, während in Florenz eine eigene Zunft von Dekorationsmalern für die Herstellung und Ausstattung der Truhen sorgte. Aber auch für Verona sind wir, ähnlich wie für Florenz, in Verlegenheit auch nur einen Künstlernamen mit einiger Bestimmtheit für diese kleinen Möbelbilder namhaft zu machen. Wie auch diese beiden Bilder der Harckschen Sammlung sind sie regelmäßig stark von Squarcione und namentlich von Mantegna beeinflußt. Unverkennbar als Werk des gleichzeitigen Veronesen Liberale gibt sich ein Madonnenbild zu erkennen: Maria das vor ihr schlafend daliegende Kind verehrend. Kräfttige, eckige Gestalten, großbrüchige Falten, trockene, koloristisch wenig anziehende Farben: das sind die Eigenschaften dieses Mantegna-Nachfolgers, die auch hier stark ausgeprägt sind. Auffallend schlank und aristokratisch sind die Hände der Maria. Auch ein etwa ein Menschenalter später entstandenes Madonnenbild von fast weichen Formen und lichter Färbung scheint mir eher der Schule Veronas als der von Vicenza anzugehören, der es bisher zugeschrieben wurde.

Ein interessantes Bild der Madonna mit der hl. Katharina scheint mir den Namen Lorenzo Lotto, der meines Wissens bisher nicht beanstandet ist, nicht mit Recht zu tragen. Die Zeichnung ist zu schwach für den Meister. Mag er sich bei seinen kühnen Verkürzungen und in seiner Flüchtigkeit auch noch so stark gehen lassen, Ungeschicklichkeit wie hier in dem kleinen, schief gezogenen Mündchen, in den Verkürzungen und in der Zeichnung der Extremitäten sind ihm doch nicht nachzuweisen. Auch fehlt das Sfumato, die Weichheit der Formen und der feine koloristische Reiz, die ihm immer in mehr oder weniger hohem Grade eigen sind.

Auch ein anderer, noch vornehmerer Name, den der Besitzer freilich selbst nur zögernd und zweifelnd aussprach, der Name Tizians, läßt sich für das malerisch so wirkungsvolle Gemälde mit der Magdalena zu Füßen Christi als Gärtner nicht rechtfertigen. Die edle Komposition, die schöne Geste der jungen Frauengestalt hat der Künstler der gleichen herrlichen Darstellung Tizians, die jetzt die National Gallery schmückt, entlehnt; aber statt der Tiefe der Empfindung, die jenes Bild auszeichnet, ist hier Haltung und Ausdruck der Gestalten zu sehr Pose, ist ihre Zeichnung zu schwach und leer, nur die Köpfe sind von eigentümlicher Individualität, die uns die Entstehung des Bildes schon in das Ende des Cinquecento rücken läßt. Der Zauber des Bildes beruht in der geschickten Anordnung und in der schönen Landschaft, vor allem in der äußerst wirkungs-

Cornelis Ketel. Herrenbildnis.



Liberale da Verona. Madonna mit Kind.

Süddeutsch, gegen 1500. Heilige Genoveva.

Oberitalien, zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts.
In Holz geschnitzte Engelstatuetten.

vollen Beleuchtung, in dem glühenden Abendhimmel, vor dem die hohen Bäume sich in einer Tizian nahekommenden Zartheit abheben. Das kleine genreartige Bild eines jungen Lautenspielers, das der Richtung des Paolo Veronese zugeschrieben wird, scheint mir vielmehr in der Art des Leandro Bassano. Durchaus auf festem Boden befinden wir uns für die Bestimmung von ein paar Bildern aus der letzten Blütezeit der venezianischen Schule. Der hl. Rochus ist ein kleines Meisterwerk des Gian Battista Tiepolo, wie es nicht charakteristischer sein kann. Die abgemagerte, nervöse Pilgergestalt ist in markiger Weise gezeichnet, ist vor allem von einer Kraft und Harmonie der Farben und von einer Breite der Behandlung, die an die Genrefiguren des Frans Hals erinnern. Tiepolo, der im Vorstand der Rochusbrüderschaft seiner Vaterstadt war, hatte die Aufgabe, für jedes neue Mitglied ein kleines Bild des Schutzheiligen zu malen. Während größere Gemälde und Skizzen des Meisters aus Italiens Privatbesitz schon seit Jahrzehnten fast restlos verschwunden waren, kamen diese skizzenhaften Rochusbilder noch bis vor etwa zehn Jahren wiederholt in Venedig vor. Die Händler müssen sie in den Privathäusern, in denen sie sich erhalten hatten, fast umsonst erworben haben, denn ich erinnere mich, daß ich gerade dies Bild für etwa 100 Lire für Fritz Harck kaufen konnte und gleichzeitig von demselben Händler zwei andere etwas größere Rochusbilder um ähnliche Preise erwarb. Das waren auch die Preise für Guardis kleinere Bilder, wenn sie ausnahmsweise im venezianischen Kunsthandel noch auftauchten. Für vier sehr malerische Veduten von Venedig von Guardi forderte der damalige erste Bilderhändler Venedigs, Della Rovere, zusammen 360 Lire, nach dem hohen Agio jener Jahre also bare 260 Mark! Das waren schon tempi passati, als Fritz Harck die nette kleine Landschaftsskizze erwarb, die sein Arbeitszimmer in Seußlitz schmückte.

Zu den interessantesten Bildern der italienischen Schule gehören zwei Werke der frühen Barockzeit: der kleine hl. Sebastian von Lodovico Carracci und ein fast lebensgroßes Brustbild der hl. Magdalena, für deren Meister ein Name noch nicht gefunden ist. Der Sebastian, eine volle, kräftige Jünglingsgestalt, ist ein derber Akt, aber nicht ohne Adel im Ausdruck, und mit feiner landschaftlicher Ferne. Die Magdalena, ein Werk aus der gleichen Zeit, ist von einer Anmut in den feinen individuellen Zügen, von einem Reiz der Farbenstimmung und malerischen Behandlung wie wenige Bilder dieser Zeit der Blüte des Bologneser Akademismus.

An keinem Ort Italiens war Fritz Harck so oft und so gern wie in Florenz, und doch ist ihm hier der Kauf von älteren Florentiner Bildern fast gar nicht geglückt. Oder hat er sie nicht gesucht? Denn dekorativ sind ja die Werke der alten Florentiner Meister nur ganz ausnahmsweise, und zum Zimmerschmuck sollten ja seine Erwerbungen vor allem dienen. Ein kleines Altarbild mit Maria und Johannes zur Seite des Gekreuzigten gilt wohl mit Recht als ein Werk des Jacopo Sellajo; er erscheint hier im Anschluß an den frühen Filippino. Ein nur etwa handgroßes Fragment aus einem Altarwerk des Fra Angelico, das Brustbild des Täufers vor einer Nische, ist in der Farbenschönheit ein ungewöhnliches Prachtstück: wie das leuchtende Gold des Heiligenscheins mit dem bläulichgrauen Gewand und mit dem hellen Rot in der Einrahmung der Nische zusammenstimmt. Leider kann die Abbildung gerade davon keine Vorstellung geben, während die kleinen Schäden und Retuschen darin stark zur Geltung kommen.

Wilhelm v. Bode.

Gemälde deutscher Meister

Unter den deutschen Bildern ist der Baldung ein Monument von hohem Rang. v. Harck hat selbst zuverlässige Auskunft über diese Tafel gegeben in einem Aufsatz, der 1890 im 11. Bande des Jahrbuchs der preußischen Kunstsammlungen (S. 88 ff.) erschienen ist. Seitdem steht das Bild in der Baldung-Literatur auf seinem richtigen Platz, obwohl es in Seußlitz, von Wenigen gesehen, auf das allgemeine Urteil kaum gewirkt hat.

Die Tafel ist 97 cm hoch und 73 cm breit. Dargestellt sind die sieben Altersstufen des Weibes. Die Figuren reigenartig miteinander verbunden, führen den Ablauf des Lebens vor Augen, Werden und Vergehen. Von der Signatur des Meisters sind Reste zu entdecken. Und das Datum Ao. 44 ist lesbar. Danach hat man das Werk datiert: 1544. Es wäre das bei weitem späteste in der langen Reihe Baldungscher Gemälde. Der Meister starb 1545. Zum Verständnis seiner Entwicklung wäre das Bild mit der späten Jahreszahl — als Schlußpunkt — aufschlußreich. Stilkritische Erwägungen bestätigen, daß die Schöpfung an das Ende gehört. Das nackte Weib war dem Straßburger Meister zu allen Zeiten, also von 1507 etwa bis zu seinem Tod, ein willkommenes Thema. Namentlich wenn man außer den Gemälden die Zeichnungen und Holzschnitte berücksichtigt, kommt man zu einer langen und fast lückenlosen Kette. Das Frühere wirkt leidenschaftlich und groß, das Spätere zierlich und kühl. Die Höhe erreichte Baldung um 1525, als er die Venus schuf, die sich jetzt in der Sammlung Kröller im Haag befindet. Die Stilwandlung, die offenbar wird, kann ebensowohl als Ablauf individuellen Schaffens betrachtet werden wie als der Weg des Zeitgeschmacks. Cranachs Linie läuft parallel. Dieser Baldung gehörte zu den fürstlich Liechtensteinschen Sammlungen, wurde aus Empfindlichkeit gegen die peinliche Enthüllung und Zurschaustellung ausgeschieden und 1881 in Paris versteigert.

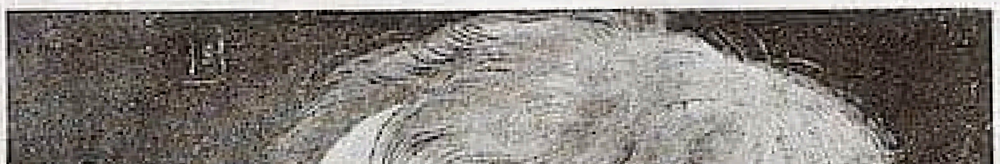
Der Apostelkopf, der durch die Signatur als eine Arbeit Hans Leonhard Schaeufeleins gesichert ist, wurde von U. Thieme in seiner 1892 erschienenen Biographie (Sch. malerische Tätigkeit, Leipzig, E. A. Seemann, S. 69) als eine „Studie“ betrachtet, nicht als ein Bruchstück. Das Bild, das 26,5 cm in der Höhe und 20,5 cm in der Breite mißt, ist auf Pergament gemalt. Das spricht für Thiemes Auffassung. Der mit offenem Mund stark erregt aufwärts blickende Apostel gehört vermutlich zu einer Himmelfahrt Mariae. In Schaeufeleins Epitaph von 1517 in der städtischen Sammlung zu Nördlingen mit der Himmelfahrt und Krönung Mariae ist unser Apostel freilich nicht zu finden.

Die Tafel, die den Drachenkampf des hl. Georg als ein ritterliches Abenteuer erzählt, ist offenbar eine süddeutsche Arbeit aus der Zeit um 1520. Sie mißt 91 cm in der Höhe und 49 cm in der Breite. Fritz v. Harck hielt den Augsburger Meister Leonhard Beck für den Autor dieses Altarflügels, zu dem es ein Gegenstück mit dem Martyrium zweier Brüder gibt. Leonhard Beck, der im Gefolge Hans Burgkmairs als Zeichner für den Holzschnitt tätig war, ist als Maler aus signierten oder irgendwie gesicherten Werken nicht bekannt. Man hat ihm versuchsweise einen stattlichen hl. Georg in den k. k. Hofmuseen zu Wien zugeteilt. Und mit der Wiener Tafel zeigt unser Bild, namentlich im Landschaftlichen, einige Verwandschaft. Sicher ist die Bestimmung weder für dieses noch für jenes Stück. Die Richtung, in der zu suchen ist, wird immerhin durch den Namen gewiesen.

Noch weniger bestimmt vermag ich mich über die weibliche Heilige, die heilige Genovefa, zu äußern, die mit einer Kerze in den Händen vor einer Mauer sitzt. Süddeutsch gegen 1500. Enger kann ich den Kreis nicht ziehen, kann auch die Heilige nach dem Attribut der Kerze nicht benennen.

Die Tafel mit Anna selbdritt, der hl. Barbara und Katharina habe ich berücksichtigt in meinem Aufsatz über den Meister von Frankfurt im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen (XXXVIII, 1917, S. 148, Nr. 28). Der Maler, der ein Niederländer ist, nicht etwa, wie der Name erwarten läßt, ein Deutscher, hat mit Vorliebe das ruhige

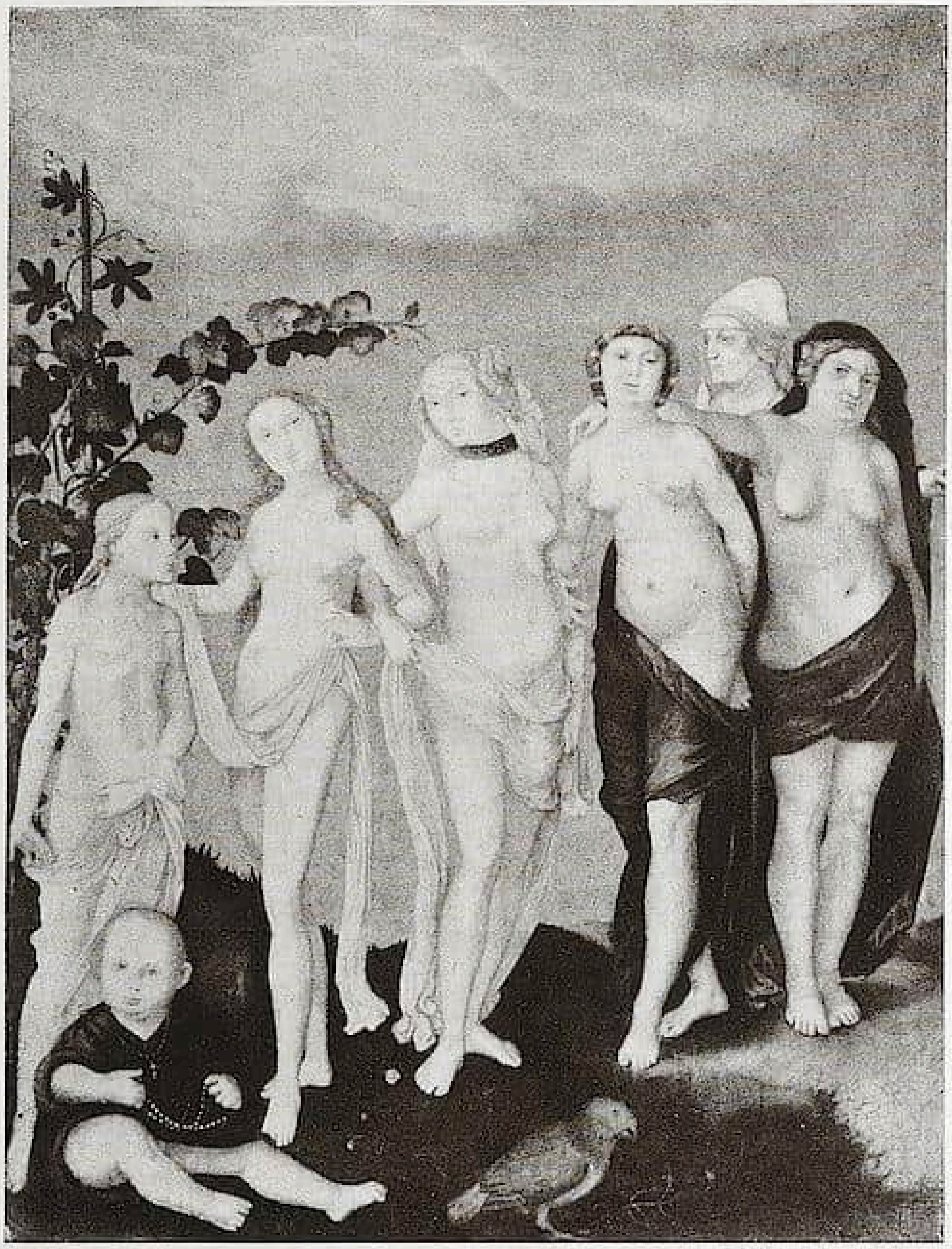
Oberdeutsch.
2. Hälfte des 15. Jahrhunderts.



Hans Leonhard Schaeufelein. Studienkopf.

Leonhard Beck. Der Drachenkampf des hl. Georg.

Meister von Frankfurt. Die heilige Anna Selbdritt.



Hans Baldung Grien. Die Lebensalter.

Pſeudo-Baſaiti. Madonna mit Stifterkopf.

Beieinander gesitteter und anmutiger Frauen dargestellt. Er hat die Glieder seiner Kompositionen schematisch wieder und wieder verwendet. Die beiden weiblichen Heiligen, die unbeteiligt rechts und links stehen, sind für Flügelbilder erfunden. Die 90 cm breite, 57 cm hohe Tafel ist aus einem Triptychon entstanden, dessen Gliederung in den symmetrisch gestellten Baumstämmen nachklingt. Trotz der schwerfälligen und ärmlichen Erfindung gehört das Bild mit seiner warmen und harmonischen Färbung zu den guten Leistungen des vermutlich in Antwerpen zwischen 1490 und 1520 tätigen Meisters.

Max J. Friedländer.

Gemälde moderner Meister

Kunstwerke moderner Meister zu sammeln entsprach weniger den Neigungen von Fritz von Harck. Er besaß zwar für solche Werke ein nicht minder feines Verständnis wie für die älterer Kunst, er hatte von Max Klinger eine beachtenswerte Sammlung schöner Blätter zusammengebracht und u. a. auch schöne graphische Arbeiten von Otto Greiner erworben, er war Mitglied des Vorstandes des Leipziger Kunstvereins, der bekanntlich sein Interesse beinahe ausschließlich der Pflege neuer und neuester Kunst widmet. Aber dem Geschmack des feinsinnigen Mannes entsprach es mehr, Werke älterer deutscher und namentlich italienischer Meister zu sammeln, wie an anderer Stelle bereits eingehend dargelegt worden ist. In den Prunkräumen seines vornehmen Stadthauses an der Karl Tauchnitzstraße in Leipzig, wo man zu Lebzeiten seines Vaters Gemälde von Künstlern des 19. Jahrhunders an den Wänden sah, hätten solche Werke inmitten der von ihm umgestalteten Einrichtung, umgeben von den alten oder im Geschmack früherer Zeiten gearbeiteten Möbeln und den zahlreichen kunstgewerblichen Erzeugnissen aus früheren Zeiten, wie ein Fremdkörper gewirkt. Auch in den teilweise ähnlich eingerichteten Zimmern des Schlosses zu Seußlitz war der Hauptnachdruck auf die alte Kunst gelegt. Aber wenige wertvolle Stücke sollen doch auch aus der modernen Kunst aus seinem Besitz an das Museum der bildenden Künste gelangen. Schon im Jahre 1910 hatte er, als er kurz zuvor in den Vorstand des Leipziger Kunstvereins gewählt worden war, gleichsam als Morgengabe dem Museum eine aus dem Jahre 1877 stammende wundervolle Landschaft geschenkt, ein Motiv aus dem Webicht bei Weimar, von dem erst nach seinem Tode zu Ruhm und Anerkennung gelangten weimarischen Maler Karl Buchholz. Von den in seinem Nachlaß befindlichen Werken moderner Kunst, deren Mehrzahl, wenigstens was die Gemälde betrifft, wohl aus dem Besitze seines Vaters Julius Harck stammen mochte, konnte im Hinblick auf die ausdrückliche letztwillige Verfügung auf eine Reihe von Gemälden solcher Meister verzichtet werden, die bereits mit ansehnlicheren oder besseren Werken im Museum vertreten waren. Es gilt das hauptsächlich von Werken von Schirmer, Preller und anderen Landschaftern des 19. Jahrhunderts. So wurden nur zwei neuere Gemälde für die künftige Harckstiftung ausgewählt: ein ausgezeichnetes, nicht eben großes aber durch feinste Qualität ausgezeichnetes Gemälde, ein Flußübergang (Motiv aus der Zeit des 30jährigen Krieges) von Wilhelm von Diez, sowie ein humorvolles, durch zahlreiche Nachbildungen in aller Welt bekannt gewordenes Pastellbild, das Idyll eines neben einem Hunde auf einer Bank an einem Teiche sitzenden nackten Kindes von Bruno Piglheim, mit dem Harck ebenso wie mit Franz von Lenbach, nahe befreundet war. Hierzu kommen noch die beiden Bildnisse, die Harck ausdrücklich dem Museum bestimmt hat: die Terrakottabüste seines ihm in der äußeren Erscheinung so ähnlichen Vaters, Julius Harck, von der Hand Adolfs von Hildebrand, sowie sein eigenes Bildnis von Franz von Lenbach. Dieses letztere soll bestimmt sein, den hochherzigen Stifter dereinst in der seinen Namen tragenden Sammlung bei künftigen Geschlechtern fortleben zu lassen. Alle, die Fritz von Harck in seiner Jugend nicht gekannt haben, mutet das an sich ausgezeichnete Werk Lenbachs etwas fremdartig an, denn dem jugendlichen

Kopf fehlt der Vollbart, der den reifen Mann später schmückte; auch die vom Künstler gewählte malerische Tracht soll Fritz von Harck in seinen jungen Jahren fremd gewesen sein. So entsteht der Wunsch, neben diesem Bildnis noch ein weiteres zu besitzen, das den hochherzigen Stifter so darstellt, wie wir ihn alle gekannt haben, denn „In der Gestalt, in der der Mensch die Erde verläßt, wandelt er unter den Sternen" Julius Vogel.

Kunstgewerbe

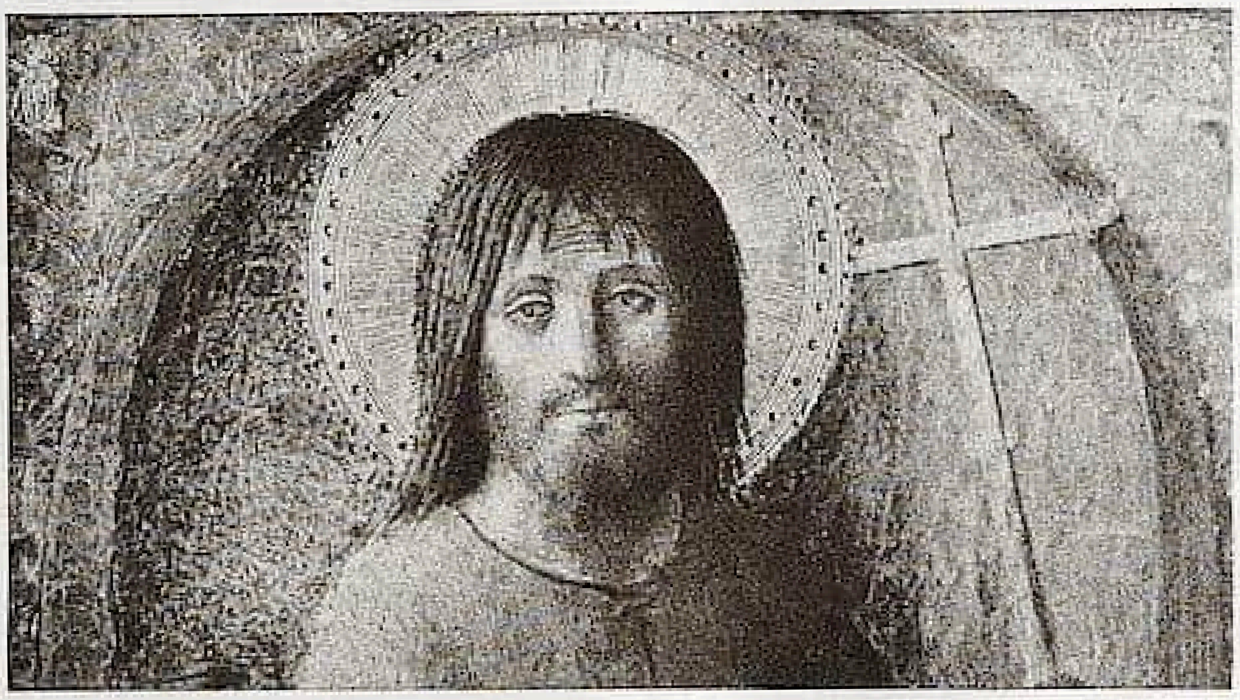
Für die künstlerische Ausstattung seiner häuslichen Umgebung war niemand besser vorbereitet als Fritz von Harck. Er sammelte wie ein Liebhaber, der seinen Geschmack, je mehr er sich in der großen Welt umgeschaut hatte, schnell zur Reife brachte. Aus Japan hatte er für die Ausstattung des Schlosses zu Seußlitz noch viel bric-à-brac heimgebracht, und als er der Mode deutscher Renaissance in seiner Berliner Wohnung den schuldigen Tribut dargebracht hatte, schuf er sein väterliches Haus in Leipzig zu einem Herrensitz um, dem die maßvolle dekorative Auszierung das Gepräge einer seltenen Geschmackskultur verliehen hat.

Harck schätzte die dekorative Kunst des 18. Jahrhunderts, aber er begeisterte sich noch mehr für die italienische Renaissance. Er sammelte mit dekorativer Absicht, aber er begnügte sich nicht mit einer bloß dekorativen Wirkung in geschmackvoller Harmonie der Formen und Farben, denn er wußte das einzelne Stück nach seinem Wert zu schätzen. Harck war im besten Sinne bibeloteur. Er liebte das bibelot: einen schlichten Majolikakrug, einen persischen Teppich, ein Bronzesiegel des Quattrocento um ihres Kulturgehaltes willen, als Werke alten Kunsthandwerks, die mehr sind, als sie scheinen. Aber die mit glücklicher Hand ausgewählten Werke waren ihm nicht nur ans Herz gewachsen, weil sie von der Art sind, die einer der besten Sammler alter Kunst, Dr. Figdor in Wien, „warm" zu nennen pflegt, insofern sie von vergangenem Leben erzählen, sondern weil ihre abgeklärte Kunstform seinem ausgesprochen ästhetischen Bedürfnis entsprach. Wie es in Harcks Naturell lag, daß er alles, was er tat, mit eleganter Schlichtheit tat, so duldete er auch in seiner Umgebung nur Dinge von gefälliger Form und vornehmer Gediegenheit.

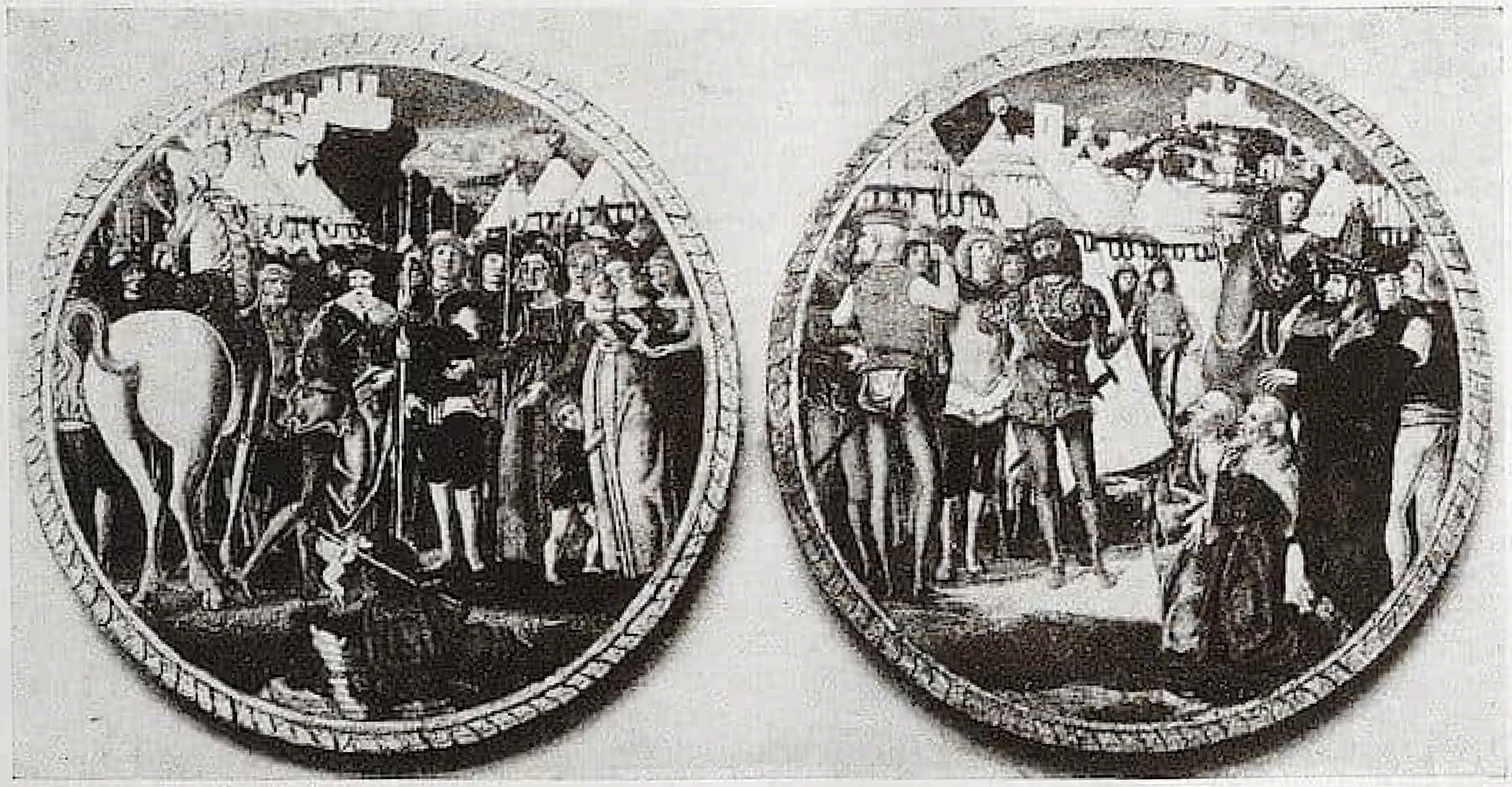
Daß ein aus innerstem Triebe so ästhetisch orientierter Mann nicht auf die Idee verfallen konnte, in seinem schönen Hause Serien technisch oder historisch interessanter Kunstgegenstände aneinander zu reihen, ist selbstverständlich. Aber als er den Schmuck seines Hauses im wesentlichen vollendet hatte, begann er bei seinen neuen Erwerbungen doch auch gewisse museale Gesichtspunkte gelten zu lassen. Es wird mir unvergeßlich bleiben, wie er eines Abends in der Trattoria von Bonciani in Florenz — es war an seinem Geburtstag 1912 — mit der ihm eigenen Herzensfreundlichkeit seine Absicht zu erkennen gab, den Museen seiner Vaterstadt alles von seinen Sammlungen zu hinterlassen, was für sie in Betracht käme. Willig ging er dabei auf die kühnen Zukunftspläne eines Neubaues des Kunstgewerbe-Museums ein und sah im Geiste seine Schätze mit dem Besitz des Museums in einheitlicher Weise zusammengefaßt.

Im Hinblick auf eine den Stilzusammenhang gefällig betonende Raumgestaltung für ein neues Museum, das nach seiner Meinung womöglich auch Werke der hohen Kunst alter Zeit enthalten sollte, Bilder und Skulpturen, schenkte er dem Museum eine Holzdecke des 15. Jahrhunderts, die, in Bologna erworben, seitdem in den Abstellräumen des Museumskellers ebenso ihrer Verwendung harrt, wie eine schöne Renaissancedecke aus Ferrara, die, um gut geborgen zu werden, an einer Wand lehnt.

Wie glücklich er in den Erwerbungen, die zum Teil bereits in das Kunstgewerbe-Museum übergegangen sind, gewesen ist, das wurde uns Duldern der Nachkriegszeit erst recht deutlich. Was er selbst zu mäßigem Preise auf seinen Reisen erwarb, oder was ich für ihn auf Berliner, Münchner, Londoner und Pariser Versteigerungen kaufen konnte, wäre uns ja jetzt zu erwerben ganz unmöglich.



Fra Giovanni Angelico. Chriſtuskopf.



Veroneſer Schule. Möbelfüllungen. Darſtellungen aus der Coriolansgeſchichte.

Italien. Barocke Terrakottagruppe der hl. Theresia.

Werkstatt des Andrea della Robbia.
Madonnenstatuette aus Majolika.

Mit Stolz zeigte er ſeine emaillierten deutſchen Gläſer, ſeine fränkiſchen und ſächſiſchen Krüge, beſonders aber ſeine italieniſchen Fayencen, die er geſchmackvoll an zwei Wänden ſeines mit Bildern, italieniſchen Möbeln und perſiſchen Teppichen ausgeſtatteten Herrenzimmers aufgeſtellt hatte. Unter den Gläſern mit Schmelzmalerei befinden ſich nur gute Stücke: ein prachtvoller Reichsadlerhumpen von 1602, ein ſeltener großer Jagdhumpen mit einer Sauhatz, mehrere ſächſiſche Hofkellereigläſer und unter den Deckelkrügen einer von 1650 mit einer Darſtellung Jeſu mit der Samariterin. Meines Wiſſens ein Unikum iſt ein kleiner Glasteller mit ſechs Planetendarſtellungen aus der Sammlung Lanna, nach Peter Flötner.

Von den Steinzeugkrügen hat Harck die fränkiſchen und ſächſiſchen am beſten geſammelt, faſt alle ſind durch Form und Güte der Malerei ausgezeichnet. Aber auch das rheinſche Steinzeug iſt durch vortreffliche Stücke wie den Raerener dreihenkligen Ringkrug aus der Sammlung Lanna vertreten. Die Sammlung des Kunſtgewerbe-Muſeums hat durch die Zuwendungen dieſer Keramiken eine ſo gute Abrundung erfahren, daß die einzelnen Gattungen in durchſchnittlich guten Leiſtungen überſehen werden können. Und darauf kommt es in unſerem Muſeum meines Erachtens mehr an, als auf vollſtändige Reihen, in deren Menge das einzelne Gute oft verloren geht.

Deutſche Fayencen und Porzellane hat Harck nicht geſammelt, ein paar Thüringer Krüge, die ſeine Stiftung enthält, hatte er geerbt. Aber die italieniſchen Fayencen, beſonders die der Frühzeit, die bei uns erſt Bode recht zu Ehren gebracht hat, waren Harcks Lieblinge. Gern erzählte er, wie er von Bardini in Florenz, der für Harck eine Zuneigung hatte, die ſich in Preisnachläſſen Luft machte, einen Satz früher Albarelli erſtand, die der Herr der Torre di Gallo nicht leicht einem anderen abgelaſſen hätte. Gerade dieſe Stücke, zu denen noch aus der Sammlung Beckerath einige große Albarellen hinzukamen, haben die Bedeutung unſerer Leipziger Sammlung ſo geſteigert, daß auch dieſe Abteilung ſich recht anſehnlich ausnimmt. Welche Freude würde es ihm bereitet haben, wenn ſie auch, ihrem Werte entſprechend, in vorteilhafter Umgebung zur Schau geſtellt werden könnte!

Ein Kabinettſtück italieniſcher Majolikaplaſtik iſt eine kleine Madonna des 16. Jahrhunderts, die aus einer Gruppe der Verkündigung ſtammt, während eine Tongruppe mit der hl. Thereſe bernineske Empfindung ausſtrömt. Um bei der Tonplaſtik zu bleiben, ſei auch ein vortreffliches Porträt, das Werk eines holländiſchen Meiſters in der Art des Quellinus, erwähnt, — es iſt eine der letzten Erwerbungen, die Harck im Berliner Kunſthandel gemacht hat, als wir zur Vorbereitung einer vom Muſeum beabſichtigten Ausſtellung alter Kunſt die Berliner Privatſammlungen nach geeigneten Stücken durchſuchten.

Eine große Freude machten Harck zwei muſizierende Engel, ſüdtiroler Arbeiten des 15. Jahrhunderts in gut erhaltener Faſſung, die ich im Dresdner Kunſthandel unverhältnismäßig wohlfeil erworben hatte. Sie bilden die Hauptzier des italieniſchen Kamins in ſeinem Herrenzimmer.

Von ſonſtigen Werken der Kleinplaſtik iſt ein Exemplar der Bronzekaſſette von Caradoſſo beſonders bemerkenswert, die er auf ſeinem Schreibtiſch unter dem Baſaiti ſtehen hatte.

Die italieniſchen Renaiſſancemöbel ſind in ſeinem Hauſe geblieben, einige von ihnen werden einſt zur Ausſtattung der Muſeumsräume ebenſo willkommen ſein, wie die ſchönen perſiſchen und anatoliſchen Teppiche, die die Wohnung zieren. Gerade in der Auswahl dieſer Stücke war Harck überaus glücklich, denn er hat beizeiten Teppiche von hohem Wert geſammelt. In einem der Räume hat er auch eine Kaſſettendecke aus Venedig mit Grotesken im Geſchmack des 18. Jahrhunderts angebracht, in einem anderen einen barocken venezianiſchen Spiegelaufbau über einem Kamin, geſchmackvolle Werke alter Kunſt, die beſtimmt ſind, einmal im Kunſtgewerbe-Muſeum eine bleibende Stätte zu finden. Allein wie gefällig aller dieſe Dinge erſcheinen, wenn wir

ſie einzeln betrachten, zu klingender Wirkung kommen ſie doch erſt in der Gruppierung, die ihnen ihr Beſitzer zu geben gewußt hat. Er ruhte nicht, bis ſie in Form und Farbe zuſammenſtimmten. So wurden die Zeugen längſt vergangener Kunſt — ſtrenge Werke italieniſcher Renaiſſance, anmutige Zierſtücke des 18. Jahrhunderts aus Italien und Frankreich bis zu der ſinnigen Einfalt heimiſcher Biedermeierei in dem Zimmer ſeiner Ahnen, die Daniel Graffs Pinſel gefeiert hat — zu liebenswürdigen Kündern einer feinen, von Ehrfurcht vor der Kunſt getragenen Geſchmackes. Für Harck war die alte Kunſt inneres Erlebnis geworden, ſie verklärte den Mann und alles, was von ihm ausging.

Richard Graul.

Zwei Werke über antike Kleinkunſt

Mit zwei Tafeln und einer Textabbildung — *Von MARC ROSENBERG*

Walter Dennison, A gold treasure of the late roman period. 4°. 86 Seiten, 54 Tafeln und 57 Textabbildungen. New York, The Macmillan Co. und London, Macmillan & Co. 1918. Geb. $ 2,50.

Das Buch iſt als ein in ſich vollſtändig abgeſchloſſener Halbband des XII. Bandes der „University of Michigan Studies, Humaniſtic Series" erſchienen und behandelt zuſammenfaſſend die ſeit 1909 in Ägypten gefundenen ſpätrömiſch-chriſtlichen Schmuckſachen von epochemachender Bedeutung, die jetzt in verſchiedenen Sammlungen aufbewahrt werden, und über die wir als Ganzes nur durch Daltons kurze Notiz in Byzantine Art and Archaeology unterrichtet waren. Einzig über die Stücke der Berliner v. Gans-Sammlung lag Ausführliches durch R. Zahn in den Amtlichen Berichten 1913, Sp. 88—108, dazu 1916, Sp. 1—50 vor.

Denniſon gebührt das Verdienſt, alle ihm bekannten Stücke des Fundes (36) in vorzüglichen Abbildungen, mit eingehenden Beſchreibungen und techniſchen Unterſuchungen ſowie mit Vergleichsmaterial und Detailzeichnungen veröffentlicht zu haben, alles in einem handlichen Bande, der auch für valutaarme Länder erreichbar iſt.

Der ganze Schatz, der ſich ſeit dem Abſchluß des Buches von Denniſon noch um zwei Stücke vermehrt hat, die aus dem Kunſthandel nach Berlin gelangt ſind, beſteht jetzt aus 38 Stücken. Davon befinden ſich:

A. Zehn Stücke bei J. Pierpont Morgan in New-York.

1. Halsſchmuck aus Münzen (Denniſon Nr. 1). Das dazugehörige Enkolpium bei Freer (D. 2).
2. Kette mit zwei Münzmedaillons in durchbrochener Faſſung (D. 8).
3. Kette mit Smaragdanhänger (D. 9).
4. Kette mit Perlen- und Saphiranhängern (D. 10).

5 u. 6. Zwei Ohrgehänge mit Perlenanhängern (D. 16, 17).
7 u. 8. Zwei gleiche Armbänder mit durchbrochener Arbeit (D. 26, 27).
9 u. 10. Zwei gleiche Armbänder mit Perlen und Steinen (D. 28, 29).

B. Neun Stücke bei Charles L. Freer in Detroit (Michigan).

1. Enkolpium mit Medaillon von Theodoſius I. (D. 2), gehört zum Halsſchmuck Morgan (D. 1).

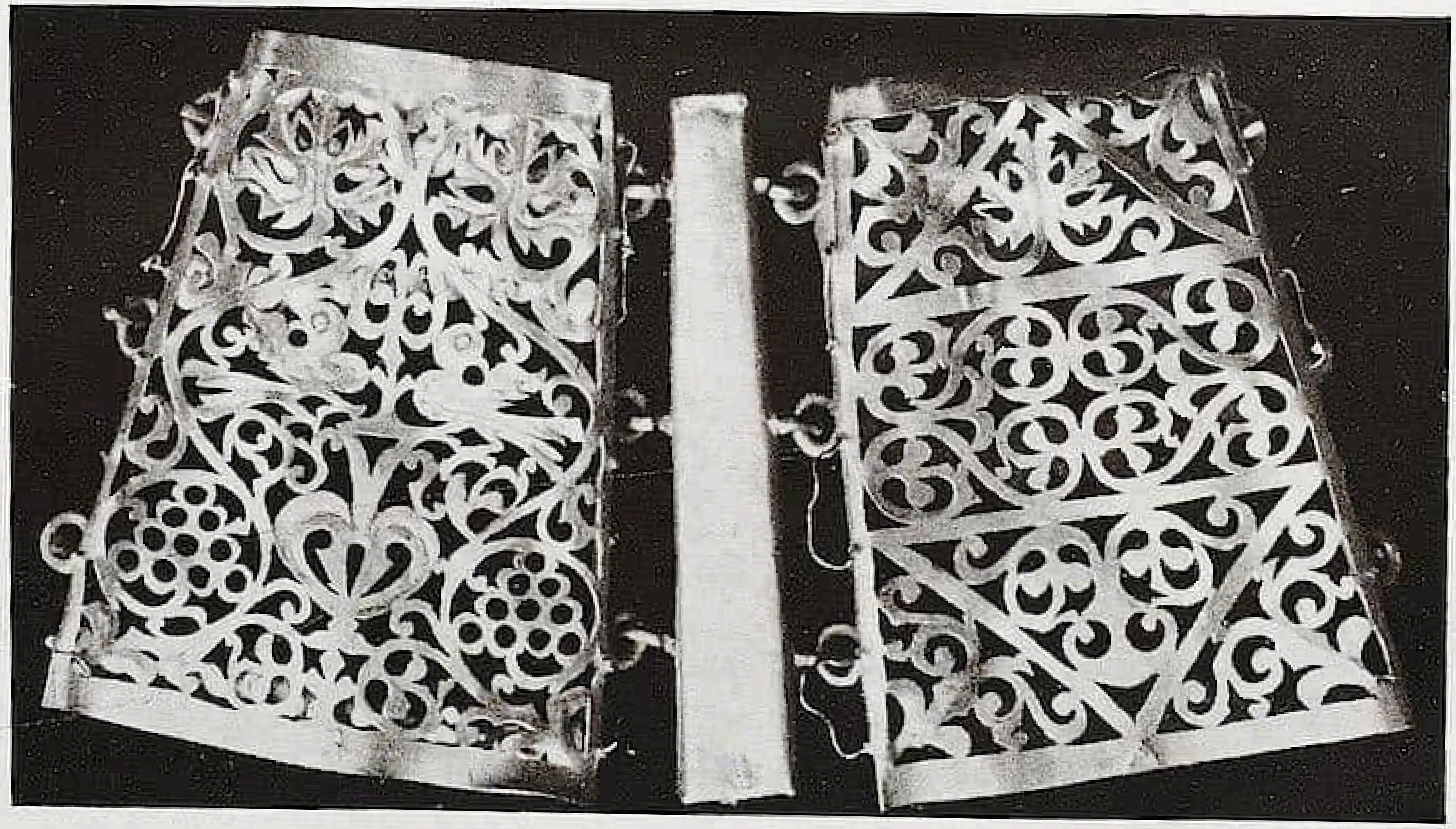
2—4. Drei zuſammengehörige Goldſolidi, mit Inſchriften auf der Faſſung (D. 5—7).
5 u. 6. Ein Paar Ohrgehänge mit Perlenanhängern (D. 20, 21).
7 u. 8. Zwei glatte Armreifen (D. 22, 23).
9. Statuette aus Bergkriſtall (D. 36).

C. Sechs Stücke im Britiſh Muſeum, London (Schenkung Burns).

1. Große Halskette mit rundem Anhänger (D. 11).
2. Große Bruſtkette aus durchbrochenen Goldplättchen (D. 15).

3 u. 4. Ein Paar Ohrgehänge mit Perlenanhängern (D. 18, 19).
5 u. 6. Zwei Spiralarmreifen in Schlangenform (D. 24, 25).

Zwei Halsgeschmeide, 1903 im ägyptischen Kunsthandel. (Annähernd natürliche Größe.)



Detail des umſeitig abgebildeten Halsbandes. (Vergrößert.)

D. Elf Stücke in der v. Gans-Sammlung des Berliner Antiquariums, ſechs davon aus der erſten großen Schenkung und fünf, die bei Denniſon noch als in der Frankfurter v. Gans-Sammlung befindlich genannt werden, aber inzwiſchen durch Schenkungen von v. Gans und Bachſtitz ins Antiquarium gelangt ſind.

1. Enkolpium mit Verkündigung und Wunder von Kana in durchbrochenem Rahmen (D. 4). Gehört zum Bruſtſchmuck, unten unſere Nummer 7.
2. Breites Halsband in Durchbrucharbeit, mit Steinen und Perlen (D. 14).
3 u. 4. Zwei Armreifen mit Medaillons (D. 30, 31).
5 u. 6. Zwei Armbänder aus Ranken mit Perlen (D. 32, 33).
7. Halsſchmuck aus Münzen (D. 3). Das zugehörige Enkolpium hier oben unſere Nr. 1.
8. Halskette aus durchbrochenen Scheibchen, Perlen und Steinen (D. 12).
9. Halskette aus Steinen und Perlen mit Anhängern (D. 13).
10. Armring mit Schließe aus Steinen (D. 34).
11. Kleines Anhängekreuz mit Steinen (D. 35).

Das ſind die 36 Stücke, die Denniſon kannte. Die ſpäter aus dem Kunſthandel für Berlin erworbenen, ſeien als 37 und 38 angeſchloſſen.

E. Zwei nachträglich für das Antiquarium Berlin erworbene Stücke.

1. Halsſchmuck mit reichem Gehänge aus Edelſteinen und Perlen (Nr. 37, fehlt bei Denniſon). Abb. im Auktionskatalog Lambros-Dattari, Paris 1912, Taf. LIX, Nr. 574 und Zahn, Amtliche Berichte XXXVIII, 1916, Abb. 2.
2. Große Halskette mit Medaillon des Kaiſers Honorius (393—423 n. Chr.) in durchbrochener Faſſung (Nr. 38, fehlt bei Denniſon). Abb. bei Zahn, Amtl. Berichte XXXVIII, 1916, Abb. 3.

Die Fundſtelle iſt nicht mehr feſtzuſtellen. Anfangs vermutete man ſie in Oberägypten bei Aſſiût, ſpäter dachte man an das etwas nilabwärts gelegene antike Antinoë, mehrere Stücke (Denniſon 8 und 9, vielleicht auch 24 und 25) ſollen dagegen aus Alexandria ſtammen. Die Geſchloſſenheit des Fundes iſt alſo nicht verbürgt. Der Zeit nach verteilt ſich der Fund auf das 3.—6. Jahrh. n. Chr. und es werden auch verſchiedene Entſtehungsgebiete in Vorſchlag gebracht. Von den jüngſten und wichtigſten Stücken, die eigentlich vielerlei Handhaben für die nähere Beſtimmung bieten, ſagt Denniſon S. 102 ſehr vorſichtig: „The attribution of the sixth century objects definitely to Egypt or to Syria is, with our present evidence, hardly permissible."

Unter den 38 Nummern ſind 9 als ausgeprägter Münzſchmuck, 9 als Gemmen- und 7 als charakteriſtiſcher Durchbruchſchmuck anzuſprechen.

Die Hauptſtücke ſind zwei große und ſchwere aus Münzen gebildete Bruſtgeſchmeide an dicken hohlen Halsringen. Denniſon illuſtriert ſie durch 10 Tafeln ſowie 28 Textabbildungen und beſchreibt die eingelaſſenen Münzen mit größter Genauigkeit. Uns intereſſiert am meiſten jeweils das Mittelmedaillon, ſowie das eine anhängende chriſtliche Enkolpium. Die Mittelmedaillons in den beiden Halsreifen ſind trotz ihres münzähnlichen Charakters keine Münzen, ſondern barbariſierte Nachahmungen, aus zwei gegeneinander geſetzten Brakteaten beſtehend. Auf dem Exemplar bei Morgan iſt die Umſchrift unverſtändlich, aber auf dem Pektorale in Berlin lautet ſie: *KY*(ριε) *BOHΘ*(ε)*ITE* (= τῇ) *ΦOPOYC*Δ (= η): Herr, hilf der Trägerin. Das Stück, das ſonſt den Charakter einer militäriſchen Auszeichnung trägt, hat alſo der Inſchrift nach einer Frau gehört.

Die beiden zugehörigen Enkolpien mußten erſt neuerdings zuſammengeſucht werden, aber wahrſcheinlich nicht, weil ſie in alter Zeit, ſondern nach arabiſcher Händlerart abgetrennt waren, um ſpäter als wichtige zugehörige Stücke unter geſteigerten Forderungen produziert zu werden. Beim Morgan-Pektorale iſt es ein durch gleiches Ornament als zugehörig erkennbares Medaillon mit einer Münze Theodoſius I. (379—395) in einer Faſſung von Filigran mit Kugelrand. Beim v. Gans-Pektorale ſind es zwei gegeneinander gelötete getriebene Plättchen mit Verkündigung und Wunder von Kana in reich durchbrochenem Rahmen. Dieſes Doppelſtück iſt mit Zahn gegen Denniſon noch 5. Jahrhundert zu datieren.

Den zweiten Hauptteil des Fundes nimmt der Gemmenſchmuck ein. Darunter iſt für uns das ſteife Halsband (Denniſon Nr. 14) von beſonderem Intereſſe. Die beiden Endigungen nach hinten verraten einen entfernten Zuſammenhang mit den Sperberköpfen der ägyptiſchen Bruſtgehänge, was auf Entſtehung in Ägypten ſchließen laſſen könnte. Die ſpezielle Form hat aber alles Zoomorphiſche zugunſten einer Geometriſierung abgeſtreift, und von den ſich bewegenden und ſpielenden Hunderten kleiner Glasperlen iſt keine Spur mehr vorhanden, alles iſt ſtabiliſiert. Das genaue Verhältnis dieſes Schmuckes zu ſeinem ägyptiſchen Vorbild wird uns erſt klar durch Unterſuchung

eines älteren Mittelgliedes, das vor 20 Jahren im ägyptischen Kunsthandel zugleich mit einem Münzschmuck, der es ins 3. nachchristliche Jahrhundert verweist, aufgetaucht ist. Wir bilden beide Stücke auf Tafel 1 und ein Detail des Halsbandes auf Tafel 2 ab. Leider wissen wir nicht, wo das Halsband hingeraten ist, die Münzkette dagegen ist in die Sammlung Bachofen von Echt (Voetter, Die Sammlung Bachofen v. Echt) und 1906 wahrscheinlich ins Kunsthistorische Museum Wien gelangt und zeigt den ursprünglichen Zustand, der später durch Auswechslung der seltenen Commodusmünze verändert worden ist. Als Ersatz hat aber der Händler nicht, wie bisher vermutet wurde, die Gordianmünze angehängt, die sich durch unsere Abbildung als ursprünglich erweist, sondern die des Marc Aurel und als ganz neues viertes Stück die seiner Gemahlin Faustina.

Sehr auffallend ist an dem Halsband, vgl. das Detail Taf. 2, daß die glatt und sorgfältig wie ine Vorderseite gearbeitete Fläche als Rückseite gedient hat, offenbar nur, um die Perlenreihen zeigen zu können, die man damals noch an einem solchen Sperberhalsband nicht gern fehlen lassen wollte.

Außer den soliden und gut durchziselierten Münzfassungen sowie den durch das vorzügliche opus interrasile interessanten Brustketten, einer Technik, der Zahn noch ein eigenes Kapitel zu widmen verspricht, befinden sich in dem Funde noch allerlei Schmuckstücke, die in jedem anderen Zusammenhang weit höhere Bedeutung erlangen würden als hier neben den in ihrer Art einzigen Münzhalsbändern und ihren Enkolpien, die noch lange die Forschung beschäftigen werden.

Robert Zahn, Antike, byzantinische, islamische Arbeiten der Kleinkunst und des Kunstgewerbes. Antike Skulpturen. Galerie Bachstitz, s'Gravenhage. Band II. Gr.-Fol. 82 Seiten, 131 Tafeln. Privatdruck, hergestellt in der Kunstanstalt Albert Frisch. Berlin (1921).

In mustergültiger Weise, mit Aufwand von Geschmack, Erfahrung und Gelehrsamkeit ist in dem vorliegenden Werk der zweite, jetzt im Besitz der Galerie Bachstitz im Haag befindliche Teil der Sammlung v. Gans veröffentlicht. Die Beschreibung des ersten Teils, den v. Gans dem Antiquarium Berlin geschenkt hat, ist durch Zahn in den Amtlichen Berichten 1913 erfolgt.

Ich überlasse es Kompetenteren, über die antike Großkunst mit dem herrlichen Aphroditetorso des Typus der Anadyomene oder über die Wunder der islamischen Keramik zu berichten, die einen großen Teil des Werkes einnimmt, und möchte mich darauf beschränken, die Goldschmiedearbeiten unter technischen Gesichtspunkten zu betrachten.

Nach einigen etruskischen Arbeiten werden etwa 20 griechische und römische Ohrgehänge zu einer Gruppe zusammengezogen. Entsprechend dem im ganzen Buch durchgeführten System erhält jedes Stück einen Stammbaum, der es mit der Vergangenheit, und einen Ausblick, der es mit der Weiterentwicklung verbindet. Bei dem Ohrgehänge mit dem gehörnten Löwenkopf (Nr. 12, Taf. 3) und den vielen verwandten Stücken aus bester griechischer Zeit, möchte ich die Frage aufwerfen, wie sie getragen wurden. Sicher nicht in der natürlichen Stellung des Tierkopfes und sicher nicht so wie man sie immer abbildet. Das zeigt deutlich ein Löwenohrgehänge im Britisch Museum (Marshall, Cat. of sewellery Taf. XXXI, 1768), an dem der Bogen, den das Ohrgehänge bildet, durch einen dünneren Bogen geschlossen wird, welcher das Einhängen ins Ohr ermöglicht. Führt man dieses Verbindungsglied in das Ohrloch ein, so wird der große Kopf alsbald aus seiner Normalstellung nach unten sinken. Ein solcher Anblick ist uns heute nicht geläufig, aber wie wenig die Antike das empfand, zeigt ein etruskisches Ohrgehänge, Abb. nebenstehend, dessen Ring in einen Tierkopf endet, der vollständig verkehrt steht. Man sollte sich eigentlich gewöhnen, die Ohrgehänge im Bilde zu zeigen wie man sie im Leben getragen hat. Eine kreuzförmige Fibel darf man auch nicht wie ein Kreuz mit dem Langbalken nach unten abbilden, sondern so, wie man diese ältesten Sicherheitsnadeln getragen hat, den Querbalken nach unten, den Langbalken nach oben, die Nadelspitze ragend in die Höhe.

Unter den 30 Halsketten, mit ihrem merkwürdigen, stets wechselndem Geflecht und ihren kostbaren Anhängern, befinden sich auch mehrere, die die im Gange befindlichen Studien von Feldhaus über die systematische Entwicklung der antiken Goldketten werden fördern können. Unter den Ringen ist einer, Nr. 59, Taf. 17, den Zahns scharfsinnige Untersuchung zu einem historischen Denkmal erhebt, indem er den auf der Ringplatte dargestellten Kopf als den der Partherkönigin Musa (2/3 v. Chr. bis 3/4 n. Chr.) nachweist.

Für die brennenden Emailfragen, besonders für die Entstehung des Zellenschmelzes aus der Einlage, bietet das Buch ungemein viel. Das Email wird beim Schmetterlingsanhänger, Nr. 28 A, Taf. 7, dem Anhänger mit dem prophylaktischen Auge, Nr. 30, Taf. 19, und vor allem bei den beiden Armbändern aus dem großen Fund von Olbia, Nr. 92 A, Taf. 24, sowie dem Grillenpaar, Nr. 88, Taf. 19, besprochen.

Es wird nie möglich sein, die Geburtsstunde der Einlage (orfèvrerie cloisonnée) zu finden, denn es handelt sich dabei nur um den künstlerischen Gebrauch, den man von bereits Vorhandenem macht, so etwas verliert sich im Dunkel der Prähistorie. Email aber verspricht in dieser Hinsicht mehr, es ist eine Erfindung, und zwar eine zweifache. Erst wurde der farbige Schmelz entdeckt, und dann wurden ihm in mehrhundertjähriger Arbeit die Eigenschaften verliehen, die ihn zur engen Verbindung mit dem Golde befähigen. Das vollzieht sich in sichtbaren Etappen, die wir wahrscheinlich so weit werden zurückverfolgen können, daß wir imstande sein werden zu sagen: hier ist der erste Glasfluß, kalt auf die Unterlage befestigt, hier das erste Email, heiß mit dem Golde verbunden. Dort der imitierte Edelstein, hier das echte Email. Die Entwicklung verläuft so, daß der Kampf zwischen der alten und neuen Richtung oft auf ein und demselben Gegenstand ausgefochten wird. So sehen wir es auch auf einigen Stücken der v. Gans-Sammlung. In den Flügeln des Schmetterlings, Taf. 7, sitzt noch kein Schmelz, aber der strenge Einlagecharakter ist durch das Auftreten eines neuen Materials neben den Glasstückchen schon verlassen. Auf den Armbändern, Taf. 24, kommt wirkliches Email vor, aber es herrscht noch nicht und ist vor allem noch nicht zum Zellenschmelz ausgebildet, es steht vielmehr dem alten Drahtemail noch nahe. Zahn vergleicht diese Stücke sehr richtig mit den Armbändern von Meroë in München. Bei diesen ist in der Tat das Email zum erstenmal weder muldenförmig, noch über die Stege hinausgewölbt, sondern eben. Aber es fehlt noch das einheitliche Bedecken der ganzen Fläche mit Email, es stehen die schmelzgefüllten Rhomben noch isoliert da, und die Zwickel neben ihnen sind leer geblieben: der letzte Schritt zum Zellenschmelz bleibt noch zu tun. An den v. Gans-Armbändern ist er aber auch noch nicht gemacht. Wohl haben sie in ihren vier Streifen die ebene geschlossene Fläche, aber in diesen glatten Partien sitzt kein Email, sondern wie von altersher kalt eingelegte Masse. Sie sind also keine Denkmäler des Fortschritts wie die Armbänder von Meroë sondern zeigen einen Rückgriff auf die alte Einlagetechnik und das Drahtemail. Wie stark dieser Rückgriff ist, erkennt man daran, daß richtig aufgeschmolzenes Email zwar auf den Stücken schon vorkommt, aber ohne den Zellenschmelzcharakter, wenn auch der Drahtemailcharakter schon etwas verwischt ist. Wir können daraus theoretisch schließen, daß die Schule, aus der sie hervorgegangen sind — die griechische Kolonialschule von Olbia — die Richtung auf den Zellenschmelz gar nicht einschlägt. Die Tatsachen bestätigen es, denn der Zellenschmelz tritt auch späterhin im skytischen Schwarzen-Meer-Gebiet nicht auf.

Löwenohrgehänge.
Perugia,
Museo Università.

Über die emaillierten Grillen, die nicht leicht unterzubringen waren, sagt Zahn entschieden das Richtige, indem er sie in die griechische émail en ronde bosse-Schule einreiht. Ich habe sie in meinem „Zellenschmelz I u. II" ebenfalls behandelt, stand aber damals unter dem Eindruck einer Mitteilung, die Stücke stammten aus einer der älteren kretischen Schichten und freue mich nun, bei Zahn eine Bestätigung für die Zweifel zu finden, die ich dort S. 16 ausgedrückt habe.

Der Makedonische Fund, Nr. 91, Taf. 22 und 23, vielleicht aus der Umgegend von Saloniki, umfaßt zehn Stücke, eigentlich sogar nur fünf Nummern, aber es ist so ziemlich das Beste, was uns von griechischer Goldschmiedekunst aus der Zeit bald nach der Mitte des 4. Jahrhunderts v. Chr. erhalten ist. Es soll aber nicht unbeachtet bleiben, daß kein einziges Stück Email hat. Das kann Zufall sein, aber es deckt sich mit der Beobachtung, daß die Griechen im allgemeinen das Email ebenso vernachlässigt haben wie die Granulation.

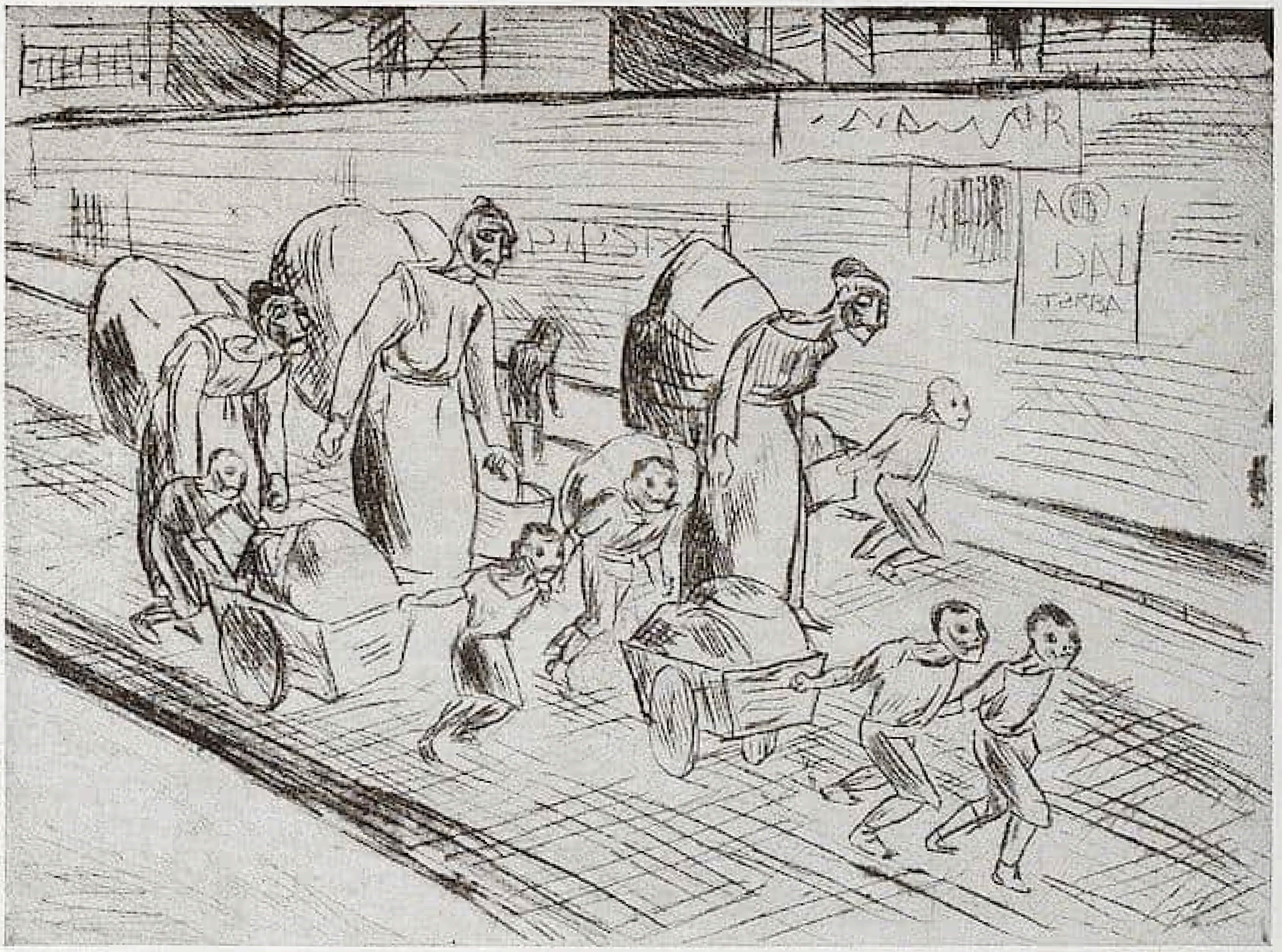
Paula Moderſohns Stilleben mit Blumen in blauem Krug

Mit einer Tafel

Immer ſtärker ſetzt ſich das Werk einer Paula Moderſohn im Bewußtſein der Gegenwart durch, und immer deutlicher hebt ſich die Erſcheinung dieſer Künſtlerin, der allzufrüh Verſtorbenen, aus dem Chaos zeitgenöſſiſchen Kunſtſchaffens heraus. Hier nämlich begegnet die große Klarheit, die unbefangen und unbeeinflußt von dem Kampf um kunſttheoretiſche Maxime, allein innerer Notwendigkeit erwachſen iſt. Der reine Menſch, mit dem Ahnen Gottes im Herzen, das iſt dieſe Frau, ſo wie ſie in ihrer Kunſt vor uns ſteht. Und dieſe ſelbſt, motiviſch immer dem Leben angelehnt, ergründet den ewigen Sinn alles Seins, der hinter den Dingen verborgen ruht. Darum greift ſie ſo ſtark an unſere Seele, weil ſie immer das eſoteriſche Weltbild zu erfaſſen vermochte. Der Kopf eines Moorbauern, die von Arbeit zerfurchte Hand einer Frau, ein Blumenſtrauß in einer blauen Vaſe, was immer dieſe Künſtlerin aufgriff, es verdichtete ſich im Nu ſymboliſch zu Vorſtellungen von ewiger Geltung. Daher wäre es auch verkehrt, dies Werk kunſtgeſchichtlich nur einzuſpannen in den engen Rahmen eines einzelnen Zeitabſchnittes, der etwa dem Leben dieſer Frau parallel verlief. Im Gegenteil: Wenn irgendein Schöpfer dieſer Tage als überragender Gipfel neben den ganz Großen der Vergangenheit zu ſtehen berechtigt wäre, dann iſt dies Paula Moderſohn. Glücklicher Zufall, daß wir dank der Briefe und Tagebuchblätter, die ſie hinterließ und die zuletzt im Verlag Kurt Wolff-München erſchienen ſind, auch über die Weſensart dieſes ſeltenen Menſchen orientiert ſind, für den das ganze Leben in ſeiner faſt zärtlichen Bejahung ein einziges Feſt ſtiller Beſchaulichkeit geweſen iſt. Und hätte man ſelbſt dieſe Bekenntniſſe nicht, das Werk würde auch in dieſem Sinne Beſtätigung der reinen Größe ſeines Schöpfers ſein. — Als Paula Moderſohn 1907 in Worpswede ſtarb, wußten nur wenige, was die Kunſt ſchlechthin mit dieſer Frau verloren hatte. Seither iſt ihre Bedeutung immer nachhaltiger in das Bewußtſein unſerer Generation eingegangen. Die großen Muſeen haben längſt begonnen, Arbeiten dieſer Künſtlerin zu ſammeln. Den Anfang haben Bremen und Hamburg gemacht, was nicht vergeſſen werden ſoll, und es iſt nicht nebenſächlich feſtzuſtellen, daß heute auch die Sammlungen im Auslande bereits nach der Hinterlaſſenſchaft einer Paula Moderſohn greifen. Sicher haben die bisher erſchienenen Publikationen (Guſtav Pauli, Paula Moderſohn-Becker. Verlag von Kurt Wolff in München [2. Aufl. in Vorbereitung], Carl E. Uphoff, Paula Moderſohn, Bd. 2 der Serie „Junge Kunſt". Verlag Klinkhardt & Biermann in Leipzig) ihren Teil dazu beigetragen, das Verſtändnis für das Werk der Künſtlerin weiten Kreiſen zu vermitteln. Aber auch ohne die Literatur würde es eines Tages in ſeiner überraſchenden und zeitloſen Größe erkannt worden ſein.

Das hier reproduzierte Stilleben mit Blumen in blauem Krug iſt in der letzten Pariſer Zeit der Künſtlerin, wahrſcheinlich 1906 entſtanden, und es gibt dazu eine kleine Geſchichte, die immerhin intereſſant genug iſt, um bei dieſer Gelegenheit mitgeteilt zu werden. An einem ſchönen Sommermorgen iſt Paula Moderſohn vor die Bannmeile von Paris gewandert und hat ſich dort einen Strauß friſcher Feldblumen gepflückt, die Hunderte bunter Schmetterlinge umſpielten. Am Spätnachmittag heimgekehrt in ihr Atelier, ſetzt ſie dieſen Strauß in einem blauen Krug aus norddeutſcher Bauernkeramik ans geöffnete Fenſter und im Nu ſind die Falter wieder da, angelockt von dem ſtarken Duft der Blumen. Und aus dieſem Vorgang heraus erwächſt das Bild in ſeiner einfachen Selbſtverſtändlichkeit als ein Bekenntnis der Liebe zu der Natur, die dieſe gottgeſegnete Frau ihr kurzes Leben hindurch mit inbrünſtiger Sehnſucht umfangen hat. B.

Paula Moderſohn.
Stilleben mit Blumen in blauem Krug und Schmetterlingen.
Privatbeſitz.



F. M. Janſen. Radierung.

F. M. Janſen. Radierung.

Aus der Mappe „Induſtrie“.

Unter der Leitung von Dr. Erich Wiese
Leipzig, Fockestraße 5 II

Der rheinische Graphiker F. M. Jansen

Mit vier Abbildungen und einem Originalholzschnitt — *Von JOSEPH WINCKLER*

Die Parole des letzten Kunstjahrzehnts — kunsthistorisch zwangsläufig, da die Farbe ganz in kreidigem Weiß erstickte, all ihre männlich erdhafte Festigkeit verloren war, da der Bildinhalt von Weltweite, Erlebniskraft geistigen Geschehens zu öder Naturkopie, Genre, eitler Skurrilität hinabgesunken war, da die Graphik Bildimitation trieb mit dem Ehrgeiz „alles" zu können, da jedes Farb- und Liniengesetz mißbraucht wurde, jede Kenntnis auch nur solcher Möglichkeit ausgewischt schien, da mitten auf der Palette breit und behaglich der Philister saß — die flammende Parole des ersten expressionistischen Jahrzehnts lautete: Freiheit! Freiheit von jedem Zwang: Inhalt, Gegenstand, Naturgebundenheit! Kunst ist Inkarnation allerpersönlichster Offenbarung! Gesicht des geistigen Menschen! Ist gleichwertig der Natur, unabhängig von ihr; eigenen Gesetzen unterworfen! Eroberung der Farbseele, der Geheimnisse der Linienverschlingungen, der Zerknirschungen und Ekstasen chromatischer Erlebnisse! Der Künstler stieg aus der Kutsche ordinärer Gewöhnlichkeit, wo Langeweile, Wohlanständigkeit, Rechtgläubigkeit mit ihm spazieren fuhren, in den Eliaswagen heller Erschütterungen. Fest gefügte Bilder voll überströmender leuchtender Farbpracht, materialklare graphische Blätter in unendlicher Fülle sprangen auf — eine Kraftexplosion, ein berauschender Aufstieg!

Im Wettlauf der Graphikarten wird der Holzschnitt d i e Graphik der Zeit; anstatt Linienornaments jetzt auf das Aneinanderprallen der schwarzen und weißen Massen, auf das Gegeneinander, Sich-Durchkreuzen der runden und gezackten Bänder, der wilden, aufwirbelnden Haken und Kerben eingestellt — ist der Holzschnitt sinnlicher geworden, damit formmächtiger, dem Tempo der Gegenwart gewachsen. Und hier angelangt, erstrebt nun die Graphik den entscheidenden Aufstieg. Bei heutigen Bildern gähnt oft Leere; die große, wiedererweckte Farbform, strotzend von stärksten Farbkomplexen, ist oft an Nichtigkeiten verpufft; die Füllung, das Hintergründige, die „Idee" fehlt: ein wirbelnd sausendes Schwungrad, getrieben von einem Schatten; man wagt sich nicht über das eigne, jetzt einzwängende Gesetz hinaus, scheut den „Bildinhalt", schrickt vor dem neuen Problem bekennender Aussprache.

Die Graphik hat diesen weiteren Schritt getan; schon ringt sie mit dem neuen Inhalt, einem Inhalt fernab von Naturimitation, statt dessen aufrührerische Einbeziehung allen Zeitgeschehens, alles dessen, was den Menschen dieser Stunde durchschüttelt — der Graphiker sucht den Menschen auf die Höhe des Künstlers zu bringen zu gleicher Intensitätsstärke. Erleichtert wird ihm diese Transfiguration dadurch, daß heute wieder „Ideen" Gewalt haben, leidenschaftlich bekämpfte oder bejahte, daß ein gemeinsamer geistiger Rhythmus ganz anders als zur Stagnationszeit der „gottgewollten Abhängigkeiten" die Geister umspannt, stets größere Kreise aufreißend, von gleichem Ruf getragen, daß somit für den Maler die Möglichkeit der Zusammenfassung, des zwingend gestalteten Inhalts und dadurch der Gefolgschaft gegeben ist. Entscheidend: gelingt es so wieder der Kunst L e b e n s n o t w e n d i g k e i t anstatt Luxusobjekt, Lebensschmuck, Daseinszentrum zu werden? Die Graphik hat die erste Etappe bereits gewonnen: ordnend, richtend, steigernd zur Mitte, das heißt zum Wesentlichen vorzudringen! Beckmann, Grosz, Masereel bezeugen das; zu ihnen gehört F. M. Jansen; von hier aus ist seine Graphik zu bemessen.

Von je war Jansen an Inhalt gebunden; früher freilich war ihm Inhalt literarische Bindung, ein „Sich-Reiben" an irgendeinem Thema; zwar nirgends platte Naturwiedergabe und Formwidrigkeit,

F. M. Jansen. Die apokalyptischen Reiter von 1920. Holzschnitt.

aber auch nie der Versuch, ganz eindeutig scharfe Linien in den blitzenden Spiegel des Metalls zu schneiden, wuchtige Flächenstücke in die schwere Holzplatte einzukerben. Es erreicht auch ihn der Ruf: Freiheit; Ausbau einer abstrakten Formwelt! Seine Blätter der Zeit sind zwiespältig schwankend; entweder ist die Schwungkraft der Linie umgebogen, nicht zu Ende entwickelt, embryonal unfertig oder der Stoff wird äußerlich brutalisiert. Dann kommt der Krieg 1914. Das Zaudernde, Atelierhafte fällt ab. Im Wirbel der sich türmenden und übergipfelnden Ereignisse ist die Totalität der Erde plötzlich in ihm aufgestanden: die schöne, grausame, satanische, göttliche Bestienheimat! Mitmensch heißt seine Forderung. So entstehen der Holzschnittzyklus: Der Krieg und das Pentatychon: Du sollst nicht töten, in denen er versucht, inmitten der Räusche und Ernüchterungen, das ungeheuerlich grauenhafte Geschehen, die unerhörte Körper- und Seelenqual zu bändigen: Schrei des Entsetzens, Wut der Verzweiflung, gräßliche Gewalt des Kampfes, Leid, Tod! Hier ist vieles erstlinghaft, eindeutig, darum wahr und überzeugend; überall, wo er sich ganz aufgibt, ist die Einheit da, wo der „Künstler" sich meldet, zerfällt Inhalt und Form. Dann eine lyrische Atempause: Die Radierzyklen „Rheinische Landschaften", „Ein Prophet"; der letztere ein phantastisch-sehnsüchtiger Traum von Reinheit, Glut, Versuchung, Versunkenheit, Kreuzigung, Krönung — Weltumarmung, Weltüberwindung. In seinem Dorfatelier, wo Jansen seit Kriegsende wohnt, sammeln sich nun die Rufe, Manifeste, Explosionen dieser Tage, lernt er das scheinbar chaotisch Auseinanderstrebende auf einen Nenner zu bringen, sieht er die anmarschierende neue Weltidee, wie sie in tausend Alltäglichkeiten trübe und groß sich auswirkt: im Hetzblatt, Gerichtsurteil, Mordbericht, Inserat, Straßenbild, Vertierung und Aufopferung, ahnt er, wie eine ganz andere Gefolgschaft sich bildet als die, woran die Kunst bis jetzt sich wandte und wenden mußte. So wuchs der Radierzyklus „Industrie 1920", in dem die grenzenlose Zermürbung des Menschen zwischen Schlot- und Rauchinferno zu einer erschütternden Menschheitsanklage aufwuchtet, drin das Zeitalter des Kindes, der Humanität, des Fortschritts, der sozialen Fürsorge sein wahres Medusenantlitz aufreckt, die falsche Phrase und verlogene Draperie selbstvergötzten Kulturhochmuts abfällt. Scharf und eindeutig sind die Strichlagen in das Metall eingeschnitten ohne beschönigende, ablenkende Schnörkel. Dann folgt „Die Großstadt" in 20 Holzschnitten: Dreiviertel-Tiere, süße Asphaltbestien mit Lues-Kavalieren, Schieber als apokalyptische Reiter, Wohltätigkeits-Schlemmerei, grassierender Aberglaube verdummter Oberschichten im Tischrücken und Spiritismus, Dachstuben- und Kellerelend, Protz und Krüppel: das grell erleuchtete, sinnlos

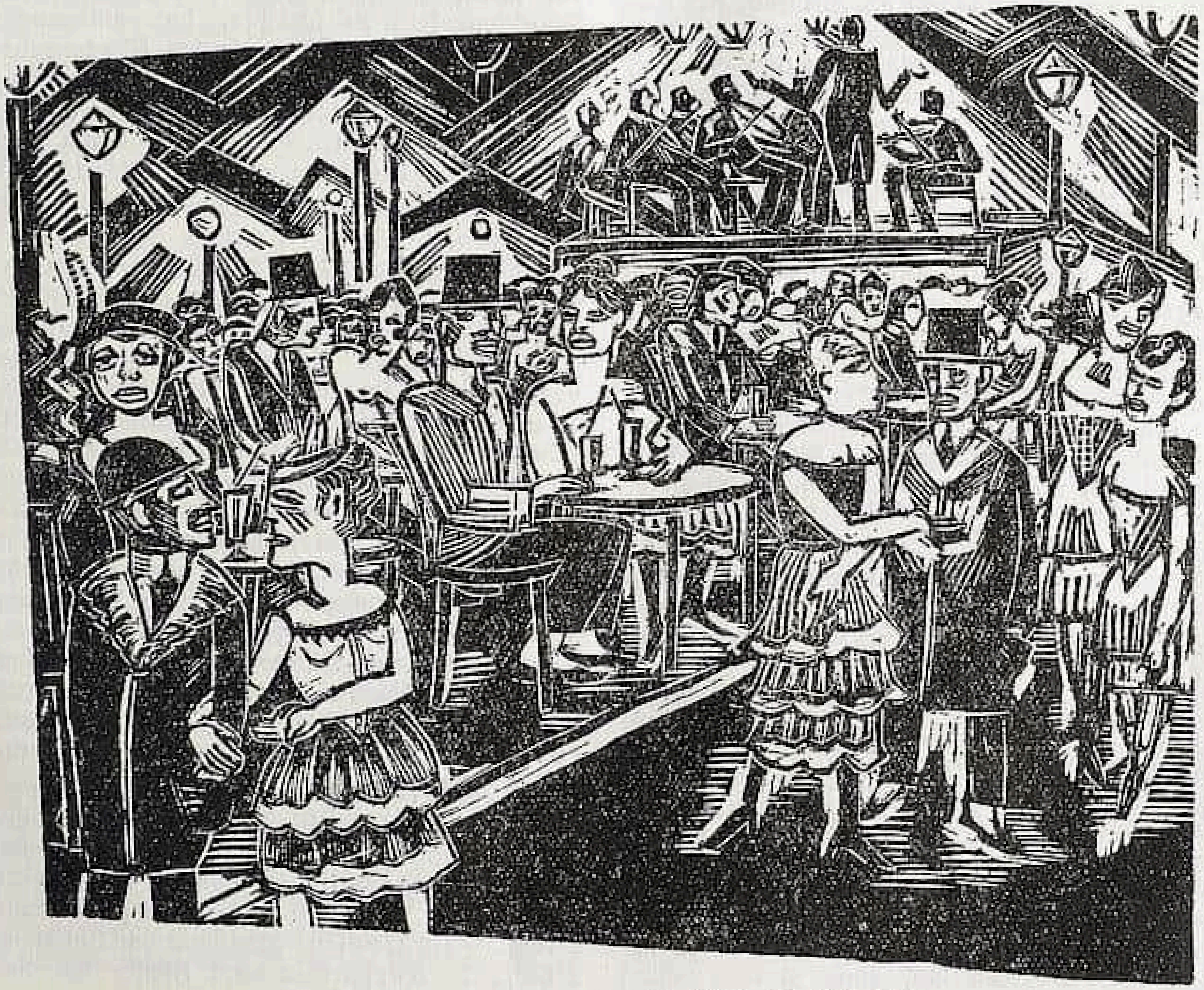
F. M. JANSEN. Holzschnitt.
Vom Stock gedruckt.

rasende, prunkhaft seelenöde Karussell, drin der moderne Nachkriegs-Großstädter zwischen Ausbeutung und Laster mit Kind und Kegel herumrotiert und Repräsentant des 20. Jahrhunderts nach Christi Geburt ist! Hier dokumentiert sich wieder, wie einzig der Holzschnitt, die erregte Auseinandersetzung der dunklen und lichten Flächen, überknattert von breiten Schriftzeichen, unheimlich lebendig durch Kurven, Zacken, Messerhiebe, wie einzig diese Art von Graphik solch fiebernde Gesichte darzustellen vermag. In Vorbereitung sind jetzt ein Holzschnittzyklus zu unsers gemeinsamen Freundes Dehmel „Zwei Menschen“: Dämone, Idyllen, Erhebungen, Abgründe, Aufstieg aus Jedermanns Lebensmöglichkeit und dann ein großer Zyklus von Holzschnitten: Passion 1922.

Es ist für mich vollkommen nebensächlich, wie weit vielleicht ein anderer in „routinierter Beherrschung“ der graphischen Mittel überrage; einzig maßgebend bleibt mir nur: wie stark vermag ein Künstler den Grad seiner Erlebniswelt mir aufzuzwingen. Seit ich primitivste, verschollene Meister über reifste Kunstheroen triumphieren sah, seit inneres Schauen mir höher steht als äußeres Sehen, seit dieser Erkenntnis weiß ich: Der wahrhaft Schöpferische ist immer Prophet und ich glaube ihm, wie er mich vergewaltigt — die Kraft seines Wesens ist das einmalige Geheimnis seiner Sendung.

Aufzeichnung der erschienenen Graphik

Sechs Tage aus dem Leben eines Knaben. Sechs handkolorierte Holzschnitte. 1912. Selbstverlag. Vergriffen. / Die schwarzen Gondeln, Venedig. Zehn Radierungen. 1913. Verlag I. B. Neumann, Berlin. Vergriffen. / Der eiserne Rhein. Zehn Radierungen. 1913. Verlag Kölnischer Kunstverein. Vergriffen. / Die Ernte. Zehn Radierungen. 1914. Verlag E. A. Seemann. 1919. Vergriffen. / Der Krieg. 22 Holzschnitte. 1915/16. Selbstverlag. A-Ausgabe vergriffen. / Ein Prophet. 15 Radierungen. 1917. Verlag E. A. Seemann. 1919. A-Ausgabe vergriffen. / Rheinische Landschaft I und II. Je zehn Radierungen. 1914 und 1918. Verlag Fritz Gurlitt, Berlin. 1921. Industrie 1920. Zehn Radierungen 1920. Verlag Fritz Gurlitt, Berlin. 1921. A-Ausgabe vergriffen. / Bilder zur Zeit. 20 Holzschnitte. 1914—22. Selbstverlag. / Die Großstadt. 20 Holzschnitte. 1921/ Verlag I. B. Neumann. / Einzelblätter bei Seemann, Graphik-Verlag, Marées-Gesellschaft, Nyland.



F. M. Jansen. Die Großstadt. 1921. Holzschnitt.

Neuerscheinungen

Mit Originalgraphik ausgestattete Bücher werden im „Büchersammler" angezeigt.

Bücher

K. Zoege von Manteuffel, Der deutsche Holzschnitt. Hugo Schmidt-Verlag. München o. J.

Das Büchlein ist, wie so viele Neuerscheinungen von heute, das Glied einer Reihe. Sie heißt diesmal: Kunstgeschichte in Einzeldarstellungen. „Der deutsche Holzschnitt" eröffnet den Reigen. Mit Eleganz und Haltung, muß man gestehen. Schon das Äußere erfreut. Papier, Format, Abbildungen, typographische Anordnung sind gut. Das ist bei einem Buch, das sich mit einer sehr wichtigen, der wichtigsten Buchillustration auseinanderzusetzen hat, besonders schätzenswert. — Die Arbeit hat weder Vor- noch Nachwort, weder Index noch Register. Zoege von Manteuffel schrieb auf wenig über hundert Seiten den Text in angenehmem Fluß herunter. Er ist nicht für Fachkreise gedacht, sondern für ein kunstliebendes Publikum; und entging der Gefahr, laienhaft zu werden. Das ist sein großer Vorzug. Ein nicht kleinerer der, daß alles aufs Wesentliche hinzielt und innerhalb dieses Kreises auf die Verdeutlichung des Formwandels als Ausdruck des Anschauungswandels besonderer Nachdruck gelegt wird. Wer noch nach anderer Richtung und über Deutschland hinaus einen Umblick auf das Gebiet tun will, wird zu Friedländers Büchlein greifen. Denn von Manteuffel behandelt nur das Ursprungsland und die klassische Zeit des Holzschnitts. Wünschenswert wäre für eine (gewiß bald folgende) zweite Auflage wenigstens eine ganz knappe Literaturaufstellung sowie die Angabe der Aufbewahrungsorte der seltenen (oft einzigen) Drucke. Lehrreich vielleicht auch, um die Wurzelung aufzuzeigen, die Gegenüberstellung eines frühen Schnittes mit einer gleichzeitigen Miniatur gleichen Themas, etwa von Maria und Johannes unterm Kreuz. — Man darf dem „Kupferstich" vom gleichen Verfasser nach dieser Publikation froh entgegensehen. Der Verlag aber möge eine Verlängerung der Reihe nur dann vornehmen, wenn er das Niveau wahren kann.

Wiese.

Hans Wildermann, Exlibris. Mit 56 Abbildungen und einer Einführung von Richard Braungart. Verlag Gustav Bosse, Regensburg.

Unter den vielen Exlibrispublikationen, die zumeist nur so banales und schales Zeug bringen, daß einem die Exlibrissammler leid tun, die dergleichen von ihrem Furor oder ihrer Monomanie getrieben in ihren Mappen verstauen, hat die der Bücherzeichen von Hans Wildermann ein ansprechenderes Niveau. Wildermanns Arbeiten auf diesem Gebiete kommt zugute, daß er Ideen hat, ohne in eine billige Phantastik hineinzugeraten, und daß er diese Kleinkunst, die er mehr als Gelegenheitskunst betreibt, stets aus seinen anderen, teilweise monumentalen Arbeitsfeldern, mit einfruchtet. Einige dieser Graphiken haben sich am Signorelli und Flaxmann inspiriert, in anderen leben bukolische Kompositionen im Stile von Marées erfrischend auf. Eine Distanz zu sonstigen Exlibrisveröffentlichungen ist auch dadurch gegeben, daß sich die Einleitung von Richard Braungart in wohltuender Weise von Überschwänglichkeiten freihält. Immerhin wird man an dem wenn auch zurückhaltenden Vergleich mit Klinger noch etwas abstreichen müssen.

Zeitler.

Zeitschriften

Der Anbruch, eine literarisch-graphische Monatsschrift, Verlag Erich Reiß-Berlin. Der zweite Jahrgang dieser von J. B. Neumann herausgegebenen Blätter ist nunmehr vollständig. Er bietet dem Graphiksammler wieder reiches und qualitätvolles Anschauungsmaterial aus dem Gebiet der modernen Kunst. Denn das Hauptziel dieser Zeitschrift sieht ihr unentwegt für die Jüngsten sich einsetzender Herausgeber nicht zuletzt neben der Veröffentlichung unbekannter Blätter bekannter Bahnbrecher der Moderne vor allem darin, ringenden Begabungen ein Betätigungsfeld zu schaffen. Im vorliegenden Jahrgang finden sich ganzseitige Wiedergaben von Holzschnitten folgender Künstler: Kokoschka, Feininger, Heckel, Nolde, Meidner, Rohlfs, Schmidt-Rottluff, Pechstein, Otto Müller, Beckmann, Emil Maetzel, Gerd Wollheim und Rudolf Möller. Das literarische Programm läuft dem graphischen parallel.

Das 4. Heft des XLIV. Jahrganges der „Graphischen Künste" (1921, Wien, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst) enthält einen Aufsatz von Alfred Stix über Adam Bartsch, den Verfasser des „Peintre graveur". Die Arbeit ist als erste über Bartsch auf umfangreicher archivalischer Forschung aufgebaut und für den Graphik-Liebhaber von größtem Interesse. Am Ende gibt Stix ein Verzeichnis der literarischen Werke Bartschs. — Die drei früheren Hefte des Jahrgangs brachten u. a. Aufsätze von Lehrs über Klingers Zeichnungen zu biblischen Vorgängen, Schinnerer über Kalckreuth, Reichel über Brangwyn als Zeichner, Bredt über Joseph Weiß (mit Oeuvre-Verzeichnis) und Heinrich Höhn über das „Wesen der deutschen Handzeichnung in der ersten Hälfte des 19. Jahrh."

Die Schaffenden. Eine Zeitschrift in Mappenform. Herausgeber Paul Westheim. 3. Jahrg. Zweite Mappe. Inhalt: H. F. Bieling: Kirmes. Linol.Schn. H. Braß: Badeanstalt und Leuchtturm, 2 Lith. R. Genin: Liebespaar u. Werbung, 2 Rad. Paul Goesch: Madonna und Anbetung, 2 Lith. A. Kerschbaumer: Häuser am See,

Variation I und Variation II, 3 Lith. Felixmüller: Arbeiterpaar, Rad. Verlag G. Kiepenheuer, Potsdam.

Mappenwerke

Augustin Hirschvogel, Zwölf Landschaftsradierungen. Verlag Amsler & Ruthardt, Berlin. In Hlbpgm. Mappe M. 300.—.

Seinen bisher veröffentlichten „Bilderfolgen von Kupferſtichen und Holzſchnitten alter Meiſter in originalgetreuen Nachbildungen" (Dürer, Schongauer, Rethel) reiht der bewährte Verlag eine neue an, die nicht minder dankbares Publikum finden dürfte als die vorangegangenen: Zwölf Landſchaftsradierungen Auguſtin Hirſchvogels. Dieſer Nürnberger Meiſter der erſten Hälfte des 16. Jahrhunderts iſt infolge der Seltenheit ſeiner Blätter nicht allzu bekannt, aber eine ſehr intereſſante Perſönlichkeit von echter Renaiſſance-Vielſeitigkeit geweſen. Nicht nur Muſikalität wird ihm nachgerühmt, ſondern er leiſtete als Künſtler, Kunſthandwerker und Gelehrter auf den Gebieten der Radierung, der Töpferei und Glasmalerei wie der Kartographie und Mathematik Gleichbedeutendes. Erſt in jüngſter Zeit hat Karl Schwarz (A. H., ein deutſcher Meiſter der Renaiſſance. Verlag Jul. Bard. 1917) Leben und Werk dieſes Vielerfahrenen und Vielgereiſten eingehend gewürdigt. Von den etwa 35 bekannten Landſchaftsradierungen Hirſchvogels, die Schwarz verzeichnet, bilden die zwölf eine ſehr glückliche Auswahl. Die Wiedergabe iſt tadelfrei, die Ausſtattung der Mappe dem Charakter der Sache würdig und geſchickt angepaßt. Die Landſchaft war zweifelsohne Hirſchvogels Stärke, wie die Figur (was wiederholt mit Recht betont wurde) ſeine Schwäche war. Und als Landſchaftsradierer hat Hirſchvogel trotz Dürer, Altdorfer und Huber eine ſo unverkennbar eigene und beachtenswerte Note, daß er neben den Meiſtern des Faches ſeinen Platz beanſpruchen darf. Eine gewiſſe Ungelenkigkeit in der Zeichnung (die bei den Figuren zur Ungeſchicklichkeit wird) erhöht den Reiz der Landſchaften eher als ihn zu ſchmälern. Erſtaunlich iſt die Handhabung der Kompoſitionsmittel, mit denen Raum und Flächenaufteilung erzielt werden, wenn dieſe Mittel keineswegs auch immer ſeine Erfindung ſind. Die Anwendung kuliſſenartiger Gruppierung, ſtarker Betonung des Vordergrundes durch Bäume oder dergleichen Dinge, Blickführung durch Staffelung oder perſpektiviſche Verkürzung iſt ihm ebenſo geläufig wie die Beobachtung der „Valeurs" durch zarter werdende Zeichnung im Hintergrund. Hirſchvogel muß ein ſcharfer Beobachter geweſen ſein und mit großer Liebe die Augen in den Gegenden haben ſchweifen laſſen, durch die ſeine Unraſt und ſeine kartographiſche Tätigkeit ihn führten. Ein gut Teil deutſcher Romantik klingt auch in dieſen Blättern. Es iſt darum doppelt erfreulich, daß ſie durch die vorliegende Publikation auch einem breiteren Publikum zu eigen gemacht werden. Wieſe.

Furche-Kunstgaben. Neunte Veröffentlichung. Ludwig Richter. 25 bisher meist unveröffentlichte Handzeichnungen und Aquarelle aus dem Besitz der Berliner Nationalgalerie. Mit einer Einführung und einem Verzeichnis der Bilder von Prof. Dr. G. J. Kern. 2. Aufl. Furche-Verlag, Berlin.

Die Furche-Kunſtgaben ſind im beſten Sinne Kunſtgaben fürs Volk. Mit ihrer Wohlfeilheit eifern erfolgreich Güte der Ausſtattung und der textlichen Bearbeitung. Mancher dürfte beiſpielsweiſe noch heute die Schwind-Spitzweg-Mappe mit den Bildbeſchreibungen Wölfflins gern und dankbar zur Hand nehmen. — Die vorliegende zweite Auflage der Ludwig-Richter-Mappe iſt in Text und Auswahl von G. J. Kern neubearbeitet worden. Sachlichkeit, Reichhaltigkeit bei aller Gedrängtheit, Gemeinverſtändlichkeit ohne flaue Popularität laſſen den Text Kerns muſtergültig erſcheinen. Wenn man zur Auswahl etwas wünſcht, iſt es dies, daß man, als eine künſtleriſch überaus wichtige Seite Richters, neben dem ſpezifiſchen Richter auch gern den friſchen Zeichner italieniſcher Landſchaft berückſichtigt ſähe. Nicht eben glücklich iſt der grünliche Ton, in dem die ſonſt technich gut ausgeführten Autotypien gedruckt ſind. Dagegen iſt es ſehr im Sinne des Genießenden, daß die Abbildungen einzeln auf braune Kartons von ſehr handlichem Format aufgelegt ſind und die zugehörige Beſchriftung tragen. So naheliegend eine ſolche Anordnung ſcheint, ſo oft wird ſie bei ähnlichen Publikationen vermißt. Einfach und qualitätvoll iſt auch die äußere Ausſtattung der kleinen Mappe. Wieſe.

Gurre-Lieder. Gedichte von J. P. Jacobsen. Acht Originallithographien von Lilly Steiner. 120 Expl. In Mappe M. 500.—. Kunstverlag Anton Schroll & Co., Wien.

Man täte den Schöpfungen Lilly Steiners Unrecht, wollte man ſie als Illuſtrationen zu Jacobſens Gurre-Liedern werten. Dem Eddahaften Geiſt, der durch dieſe Lieder weht, iſt Lilly Steiners Talent nicht kongenial. Das weiß die Künſtlerin recht wohl und zog daraus die Konſequenz — wenigſtens zu einem lobenswerten Teil. Sie ſetzte den Stimmungszauber der Natur, durch den ſich Valdemars und Toves Schickſal irrend windet, in die Mittel ihrer Kunſt um. Und es wurden Blätter von innerer Beſeeltheit, aus denen das Erlebnis an uns rührt: Stimmungserlebnis der Natur. Das iſt Lilly Steiners ureigenes Gebiet, wie es das C. D. Friderichs war — wenn auch in variiertem Sinne. Die Blätter, die über dieſes Gebiet hinausgreifen, ſind nicht überzeugend. Wir können Literariſches in der bildenden Kunſt heute nicht mehr ertragen. — Die

Texte sind überaus gut gedruckt. In solcher Form geboten, wird die Dichtung doppelt lebendig und macht den Leser für die Bereicherung von der Hand der miterlebenden Künstlerin empfänglich und dankbar. Wiese.

Der neueste Druck der Marées-Gesellschaft wird eine Manet-Mappe sein. Sie bringt (nach den Proben, die ich sah, wieder in der unerreichten technischen Güte der Marées-Drucke) 15 Faksimiles nach Federzeichnungen, Aquarellen und Pastellen aus den berühmtesten Sammlungen. Ein großer Teil der Zeichnungen sind Entwürfe zu bekannten Gemälden Manets (s. Abb.). Den Begleittext der Mappe schreibt Kurt Glaser. Preis für Ausgabe A: M. 6500.—, B: M. 5000.—. Ein Sonderprospekt erscheint in diesen Tagen (erhältlich durch die Leitung der Marées-Gesellschaft, Berlin, Friedrichstr. 16), die Mappe am 15. Mai.

Georg Ehrlich, Zehn Lithographien zur Bibel. Nr. 1—5: Japan, Hlbpgm.-Mappe, mit einer verworfenen Fassung und einer Zeichnung M. 1500.—. Nr. 6—15: Wie vorher, ohne die elfte Lithographie M. 1250.—. Nr. 16—50: Papp.-Mappe M. 700.—. Nr. 51—115: Nur die Mappe signiert M. 400.—. Verlag O. C. Recht, München.

Rudolf Großmann, Das Dorf. Zehn Lithographien. In Mappe. Nr. 1—10: Hlbpgm. M. 1400.—. Nr. 11—100: Halbleinen M. 600.—. Verlag Ernst Rowohlt, Berlin.

Walter Lindgens, Russische Erzählungen. Vier Mappen. 1. Arzibaschew, Ssanin. Zwölf Lithographien. M. 850.— und 550.—. 2. Dostojewsky, Raskolnikoff. Zehn Lithographien. M. 800.— und 500.—. 3. Turgenjew, Der Gasthof. Sechs Lithographien. M. 800.— und 500.—. 4. Ossip Dymow, Der Knabe Wlass. Zehn Lithographien. M. 800.— und 500.—. Der gesamte Zyklus M. 3000.— und 1800.—. Verlag O. C. Recht, München.

François Monod und Louis Hautecour, Les Dessins de Greuze, conservés à l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg. In Mappe. 56 Seiten Text und 63 Tafeln. Frcs. 200.—. Verlag Albert Morancé, Paris. (Kommissionär: C. Fr. Fleischer, Leipzig.) — Der Verlag zeigt u. a. noch folgende wichtige Werke über Handzeichnungen an: Louis Demonts, Les Dessins de Michel-Ange au Louvre. Frcs. 25.—. Ders., Les Dessins de Léonard de Vinci au Louvre. Frcs. 35.—. Ders., Les Dessins de Raphaël au Louvre. (In Vorbereitung.) Frcs. 40.—. Jean Guiffrey und Pierre Marcel, Inventaire général illustré des Dessins du Musée du Louvre et du Musée de Versailles. 12 Bde. 1—9 bisher erschienen. Bd. Frcs. 60.—.

Franz Pocci, Zwölf Radierungen, von den alten Platten abgezogen. In Hlblw.-Mappe. Vorwort von Poccis Enkel Franz v. Pocci. M. 350.—. Deutsche Meister, Verlag, München.

Wolf Przygode, Die erste Mappe. Enthält Faksimiles nach Kokoschka, Macke, Heckel, Kirchner, Nolde und Originalgraphik von Lehmbruck, Meidner, Heckel, Feininger, Marc. Ausgabe A: 25 Expl. auf Japan in Ganzpgm.-Mappe M. 3000.—. Ausgabe B: 100 Expl. auf Bütten, Halblw.-Mappe M. 1800.—. Verlag Gustav Kiepenheuer, Potsdam.

Zu unserer Notiz in Heft 4 teilt uns der Verlag Anton Schroll, Wien, mit, daß die Albertina-Faksimiles nach Handzeichnungen französischer Meister noch nicht vergriffen seien (wie wir nach einer Mitteilung aus Buchhändlerkreisen berichteten), daß man vielmehr einer Spekulation mit dem sehr begehrten Werk entgegengearbeitet habe (welchem Bemühen man im Interesse des ernsthaften Liebhabers und mancher öffentlichen Sammlung nur Erfolg wünschen kann). Inzwischen hatten wir Gelegenheit, die Mappe einzusehen. Sie ist schlechtweg wieder eine Glanzleistung deutschen technischen wie wissenschaftlichen Könnens. Das ist wenigstens, wenn auch ein schwacher, Trost darüber, daß wir unser Bestes ja heute nicht mehr für uns, sondern fürs Jenseit der Grenzen leisten.

Einzelblätter

Lovis Corinth, Weiblicher Akt. 25 Expl. auf Japan, 75 Expl auf Bütten. M. 900.— u. 500.—. Euphorion-Verlag, Berlin.

Willy Jaeckel, 1. Selbstporträt. 2. Hl. Sebastian. 25 Expl. auf Japan, 75 Expl. auf Bütten. M. 300.— und 180.—. Euphorion-Verlag, Berlin.

Oskar Kokoschka, Omnia vana. Lithographie. 69 × 50 cm. 180 Exempl. auf Japan. M. 500.—. Verlag Paul Cassirer, Berlin.

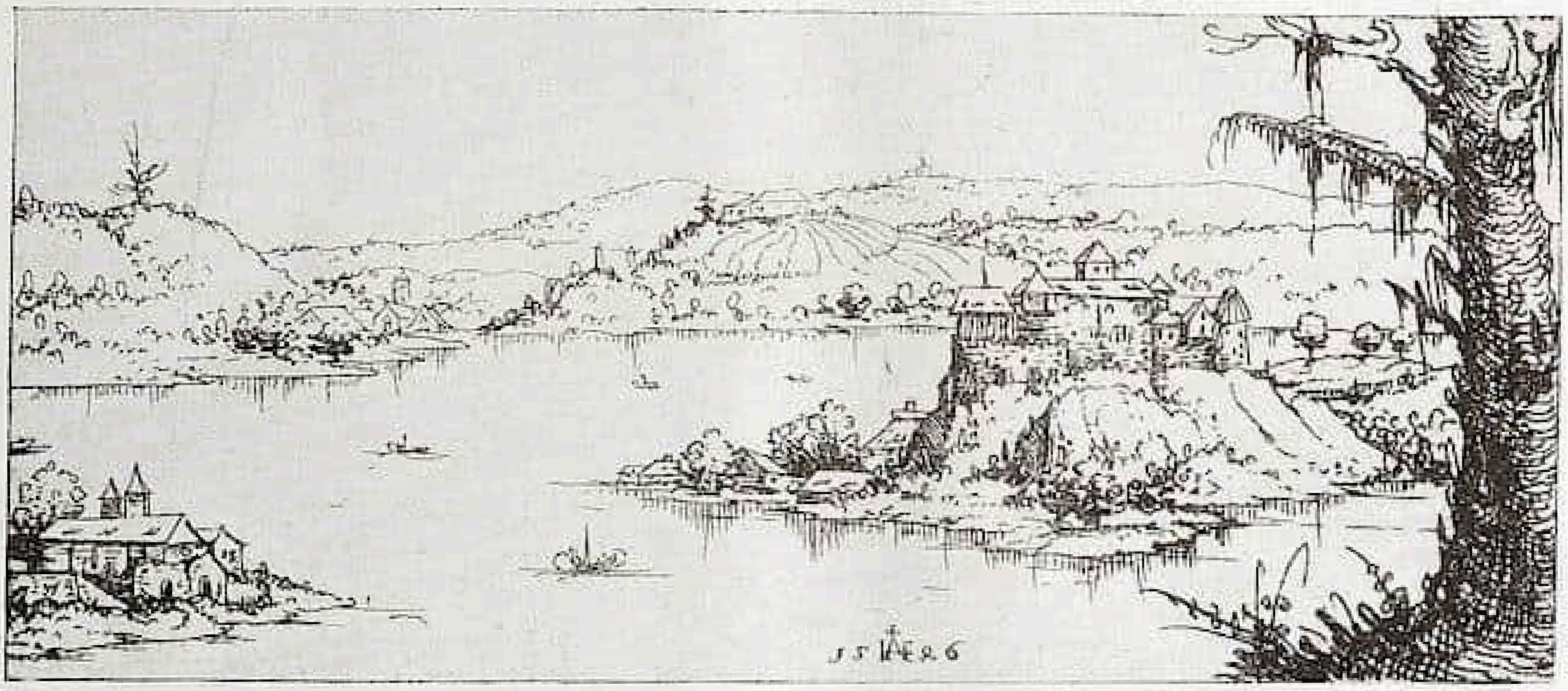
Marie Laurencin, Mädchen mit Hund. Lithographie. M. 500.—. Die kleine Tänzerin. Lithographie. M. 800.—. Je 100 Expl. Verlag Paul Cassirer, Berlin.

Ludwig Meidner, 1. Selbstporträt. 2. Frauenbildnis. 15 Expl. auf Japan, 50 Expl. auf Bütten. M. 400.— und 250.—. Euphorion-Verlag, Berlin.

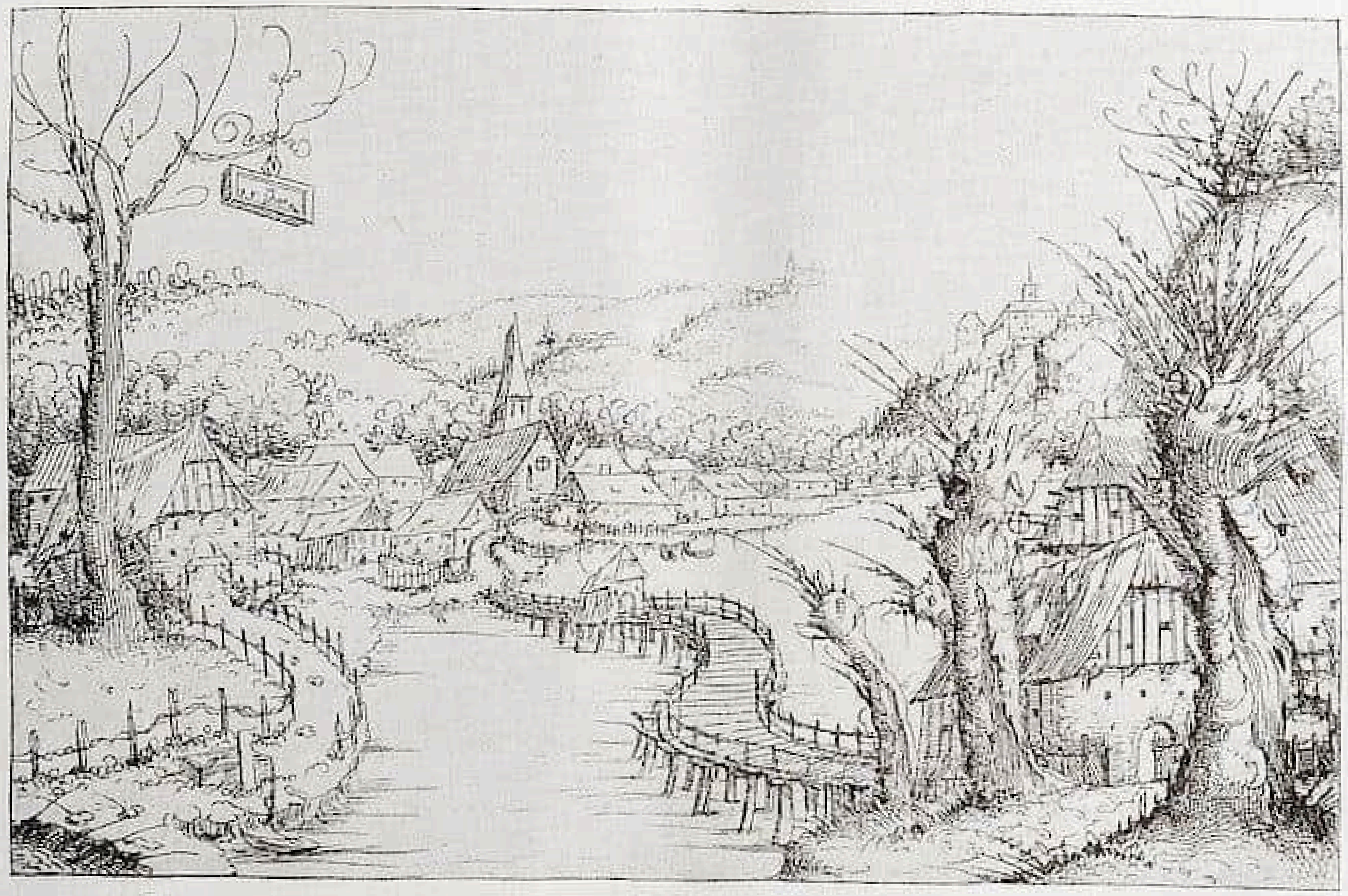
Nachtrag. Die im vierten Heft angezeigten Einzelblätter von Corinth und Heermann erschienen im Verlag E. A. Seemann, Leipzig.

Der Markt

Amsler & Ruthardt, Berlin, versenden gleichzeitig die Kataloge 102 und 103. Der erste verzeichnet Kupferstiche, Radierungen, Holzschnitte und Lithographien des 15. bis 19. Jahrhunderts (Versteigerung 15.—18. Mai). Von den älteren Meistern sind reichhaltig vertreten Aldegrever, Bause, Bega, H. S. Beham (darunter der Zyklus „Das Bauernfest"), Nic. Berghem, Callot, D. Chodowiecki (68 Nrn.), Chr. W. Ernst Dietrich, Karel Dujardin, Dürer (23 Bl., darunter B. 58),



Auguſtin Hirſchvogel. Kleine Seelandſchaft mit einem Kaſtell. (B. 57.)



Auguſtin Hirſchvogel. Große Flußlandſchaft mit Holzbrücke. (B. 76.)

Manet. Aquarell. Studie. 1862.

Manet. Studie zum „Déjeuner sur l'herbe“. 1863.

Holzsammler.
Aus dem Buch der Weisheit der alten Meister. Ulm, Leonhard Holl. 1483.

Everdingen, L. v. Leyden, A. v. Ostade, Pencz, Rembrandt (120 Nrn., darunter B. 29, 30, 34, 42, 67, 83I, 87II, 89, 176, 200, 270II, 276II, 343, 369, z. T. in mehreren Exemplaren) und Waterloo. — Ein Ereignis auf dem Graphikmarkt wird die vom 18.—20. Mai stattfindende Versteigerung der Lithographiensammlung des verstorbenen Prof. Dr. A. Politzer werden, deren Schätze der Katalog Nr. 103 registriert. W. Kurth gibt in der Einführung eine knappe, aber sehr schätzenswerte Übersicht über das Gebiet der Lithographie und ihre Bedeutung innerhalb der graphischen Künste. Die Anordnung des Verzeichnisses ist nach Ländern und Städten getroffen. Von den seltensten Inkunabeln bis in die Blütezeit dieser jüngsten graphischen Technik findet man in der Sammlung die schönsten Beispiele. Es würde hier zu weit führen, auf die vielen Einzelmeister einzugehen. Jedenfalls wird der Katalog ebenso wie der der 1902 bei Amsler & Ruthardt versteigerten berühmten Lithographiensammlung Auffseesser bald zu den gesuchten Handbüchern der graphischen Literatur gehören.

Der graphische Verlag Friedrich Dehne, Leipzig, bringt einen illustrierten Nachtrag II zu seinem reichhaltigen Katalog 1921 zum Versand.

Otto Wilh. Gauß, München, Originalgraphik moderner Meister. Katalog 2. Er enthält 400 Nrn. und zwar vorwiegend Blätter lebender oder kürzlich verstorbener Künstler von fortschrittlicher Gesinnung. Reich vertreten sind u. a. Barlach, Corinth, Genin, Großmann, Halm, Heckel, Karl Hofer, Kokoschka, Marie Laurencin, Lehmbruck (†), Nauen, Purrmann, Rohlfs, Seewald, Thoma.

Gutekunst & Klipstein, Bern. Alte und moderne Originalgraphik. Neuerwerbungen. Katalog Nr. IX. Unter den Blättern (502 Nummern), die zum Teil bekannten Privatsammlungen angehörten, befinden sich u. a. solche von Aldegrever, Altdorfer, Amman, den Behams, Bink, Cranach, Dürer (7 Blatt, darunter die vier apokalyptischen Reiter), Hirschvogel (eine Landschaft, die bereits als verkauft aufgeführt wird, was bei der Seltenheit der Blätter dieses Meisters nicht wunder nimmt), Hollar (33 Bl.), Ostade, Rembrandt (29 Bl., darunter B. 22, 110, 223 und 225), ferner von P. A. Besnard, Beurdeley (25 Bl.), Bone (Demolition of St. James' Hall), Cameron, Chodowiecki, Corot (u. a. seltene clichés-glace und Lithographien), Daubigny, Daumier (35 Nrn.), Delacroix, Haden (21 Bl.), Legros (in seltener Reichhaltigkeit, 65 Bl.), Leheutre (21 Bl.), McBey, Maclaughlan (28 Bl.), Manet, Méryon (10 Bl.), Rops (24 Bl.), Whistler (30 Bl.) und Zorn (19 Bl., darunter „Am Piano", Probedruck, für Frcs. 3300.—). Von Richter wird eine aquarellierte Federzeichnung, „Zwei

Kinder in Landschaft" (Original zu Hoff 3025) angeboten (Frcs. 650.—). Dem Katalog sind auf 14 Tafeln eine Reihe guter Abbildungen beigegeben.

Die Firma F. W. Haschke in Leipzig gab ihren Anzeiger 1, Originalgraphik, kürzlich heraus. Unter den 256 Nummern finden sich überraschend viele bekannte und bedeutende Blätter und Namen. Der in kleinem Zeitungsformat zweispaltig gedruckte Anzeiger ist sehr übersichtlich und handlich. Der Sammler wird ihm gewiß viele Fortsetzungen wünschen.

Emanuel Mai, Berlin. Neuerwerbungen XXII. Der Katalog enthält Kupferstiche und Lithographien folgender Gebiete: Architektur, Gartenanlagen, Historische Begebenheiten, Jagd, Pferde, Reiter, Porträts, Ridinger (sehr viele schöne Blätter) Städte-Ansichten, unter letzterem Chodowieckis großes Blatt aus Alt-Berlin „Die Zelten". Beachtenswert und besonders reich vertreten sind Lithographien von und nach Franz Krüger, dem sog. „Pferdekrüger".

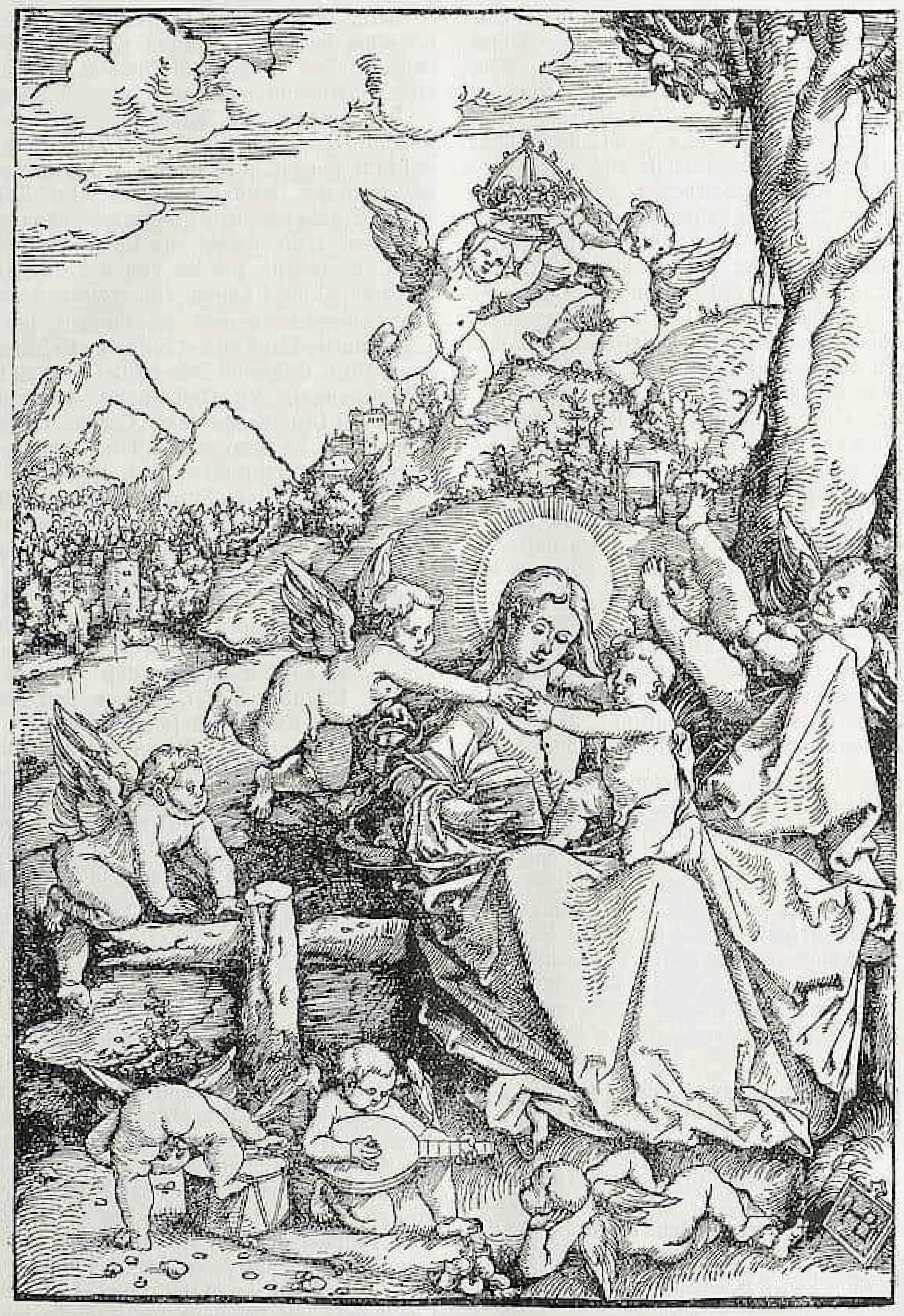
Curt Naubert, Leipzig, verschickt Nr. III und IV seiner kleinen Listen. III enthält Städte-Ansichten (Deutschland, Deutsch-Österreich, Ausland). Bemerkenswert: Dresdner Ansichten von C. A. und A. L. Richter, Leipziger Meßszenen von Geißler, Szenen aus dem Neapolonischen Volksleben von Vianelle. IV zeigt an: Auswahl wertvoller Kunstliteratur (Graphik, Malerei, Ornamentik, Heraldik, Waffenkunde). V. Militärkostüm-, Trachten- und Modenbilder.

J. B. Neumann, Berlin, gibt neuerdings Faksimilereproduktionen seltener graphischer Blätter in Kupferhandpressendruck heraus. Es liegen uns vor: Van Goghs Radierung des Dr. Gachet und zwei Fassungen der Olympia Manets. Letztere konnte man kürzlich bei Neumann mit den Originalen vergleichen und mußte wieder einmal staunen über solch vollkommene Wiedergabe. Die Faksimiles tragen rückseitig den Stempel der Firma. Preis des Blattes M. 30.—.

Dr. Erwin Rosenthal, Berlin, versandte seinen Katalog „Alte und neue Graphik", der bei aller Schlichtheit vornehm ausgestattet und gut illustriert ist. Die Auswahl des Angebotenen ist an Zahl klein (69 Blatt ältere, 106 Blatt neuerer Graphik), an Qualität hervorragend gut. Die besten Namen sind vertreten. Die Drucke stammen zum Teil aus bekannten Sammlungen. Wir nennen: H. S. Beham, Der Landsknecht (Davidsohn) M. 4000.—; H. Burgkmair d. J., Venus und Merkur (Eisenradierung) M. 8000.—; Dürer u. a. Madonna an der Mauer, M. 17000.—; Israel van Meckenem, Das Passionswappen (Gegenseitige Kopie nach Meister E. S., wohl Unikum und ehemals im Besitz Geisbergs) M. 35000.—; Der Lautenschläger und die Harfenspielerin, erster Zustand (Davidsohn) M. 32000.—; Rembrandt, Landschaft mit dem Jäger (Sammlung Busch) M. 25000.—; Schongauer, Törichte Jungfrau (B. 82) M. 16500.—; Cameron, Venetian Fountain und Hotel de Sens, je M. 9000.—; Delacroix, Hamlet (1. Ausg.) M. 25000.—: Fantin-Latour (9 Blatt), Haden, Charles Jacque (16 Blatt), Israels, Blinder Bettler, M. 10000.—; Legros, Repos du berger, M. 10000.—; Leibl, Bildnis der Mutter (Gr. 5) M. 10000.—; Liebermann (12 Bl.), Manet, Le Guitarrero, M. 12500.—; Méryon, L'arche du Pont Notre-Dame (China vor d. Schrift u. C. M.) M. 20000.—; Le Pont-Neuf (VII) M. 22000.—; Munch (7 Bl.), Pissarro, Rouen, Ville au bord de l'eau, M. 18000.—; Whistler, The Forge, M. 20000.—. Man darf den neuen Leiter der Firma, Dr. Karl Schwarz, zu diesem verheißungsvollen Anfang beglückwünschen.

Heinrich Trittler, Frankfurt a. M. Katalog III. 1922. Sammler-Graphik. Nicht nur reichhaltig ist der im handlichen Format sich darbietende Katalog (ca. 700 Nrn.), sondern auch nach wissenschaftlichen Gesichtspunkten sorgfältig bearbeitet und mit einer Anzahl guter Netzätzungen illustriert. Neben vielen Ausgaben bekannter Qualitätspressen sind u. a. folgende Künstler gut vertreten: W. Altheim, Boehle, Brangwyn (St. Walburgh Furnes, M. 10000.—), Charlet, Corinth, Sepp Frank, Gaul, Geiger, Israëls, Kollwitz, Liebermann, Meid, Munch, Oppler, Pennel, Raffaelli, Rops, Slevogt, Stauffer-Bern. Begehrte kunstgeschichtliche Literatur ergänzt die Auswahl.

Leipzig. Die Firma C. G. Boerner versandte soeben den Katalog der vom 8.—12. Mai stattfindenden großen Frühjahrs-Versteigerung (s. die Notiz in Heft 7 des Cicerone). Es sind ihm wiederum in besonderem Umschlage sehr viele ausgezeichnete Lichtdrucktafeln beigegeben (50). Die Ausstattung und wissenschaftliche Bearbeitung ist auf der gewohnten Höhe Boernerscher Publikationen der Art. Max Lehrs schrieb das Vorwort als Freund des verstorbenen Sammlers, dem die meisten der Blätter des Katalogs zu eigen waren, Dr. Julius Hofmann, Wien. — Einteilung: Nr. 1—1244 ... 15.—17. Jahrh. (Versteigerung 8.—10. Mai). Nr. 1245—1698 ... 18. Jahrhundert (Versteig. 11. Mai). Nr. 1699—1919 ... 19. Jahrh. (Versteig. 12. Mai). — Wenn man weiß, daß Hofmann durch ein Menschenalter mit der Liebe und Zähigkeit eines „Amateurs" alten Stils eine Sammlung anstrebte, die über die gesamte Graphik von ihren Anfängen bis zur Neuzeit einen Überblick über das Beste geben sollte und bedenkt, daß Max Lehrs mit seiner Sachkenntnis hinter diesem Streben stand, erübrigt sich, zu betonen, daß die Aufteilung dieser Sammlung ein ähnliches Ereignis auf dem Graphikmarkt bedeutet wie die der Sammlung Davidsohn. Dazu erhielt das Material aus den Doubletten einer außerdeutschen, staatlichen Sammlung



Hans Baldung Grien. *Madonna.* Holzschnitt.

ſehr bedeutenden Zuwachs, vor allem an ſehr vielen und guten Blättern Rembrandts. — Vieles wird wieder über die Valutalinie flattern. Man darf darin nicht nur Trübſal ſehen und ſcheiden für immer. Die Dinge der Welt und der Kunſt inſonderheit ſollten nur unter dem Geſichtspunkt der Intenſität von Freude, die ſie zu zeugen vermögen, gewertet und betrachtet werden. Starb der Sammler über der Erhebung dahin, die ihm aus einer Arbeit und ihren Objekten floß, dann iſt es das natürlichſte, daß dieſe Objekte zu neuer Zeugung von Lebensfreude freigemacht werden. Auf ein Blatt ſei hier nur hingewieſen, den großen monumentalen Holzſchnitt aus den Anfängen dieſer Kunſt. Er ſtellt eine Kreuztragungsſzene dar mit vielen Perſonen. Die Datierung „um 1398" iſt eher zu ſpät als zu früh angeſetzt, wenn man vom nur Stiliſtiſchen ausgeht. Die große Schlankheit der Figuren eignet ſchon einen böhmiſchen Miniaturen-Stil, wie ihn etwa der 1351 datierte Schlackenwerther Kodex (publiziert von Wolfskron, Wien 1846) aufweiſt. Und man kann in der Tat ſchwer auch an ein anderes Urſprungsgebiet für dieſen Stil denken, als Südböhmen[1] (wie der Katalog betont), wobei freilich nicht außer acht bleiben darf, daß die ſicher ſehr aufſchlußreichen Unterſuchungen über die Beziehungen dieſes Stils zu Italien in erſter Linie, aber auch zu Burgund in zweiter, noch nicht im erwünſchten Umfange gemacht ſind.

London. Auf der Verſteigerung moderner Graphik bei Sotheby am 28. Februar brachten u. a. Méryon, Le petit pont, 2. Zuſtand, auf Japan, £ 130; Le Pont-Neuf, 5. Zuſtand, auf grünem Papier, £ 112; L'Abside de Notre-Dame, 4. Zuſtand, auf altem Papier, £ 120. Whiſtler erzielte gewohnt hohe Preiſe, ſo: „Little Venice", ſign., mit Schmetterling, £ 300; „The Traghetto", 5. Zuſtand, mit Schmetterling, £ 265; drei Anſichten des Piccadilly Circus £ 74, 92 und 86. — Zorns „Am Klavier" wurde mit £ 96 bezahlt.

Muſeen und Ausſtellungen

Boſton. Der 35. Bericht der graphiſchen Sammlung des „Muſeum of fine arts" in Boſton (Maſſ.) iſt erſchienen. Er gibt in ſeiner Vielſeitigkeit einen intereſſanten Einblick in die Tätigkeit einer der größten amerikaniſchen Sammlungen der Art. — Nicht ohne gemiſchte Gefühle lieſt man gleich anfangs aus dem Bericht des Direktors: „. . . die ungewöhnlich günſtigen Gelegenheiten der letzten Jahre, die Sammlung um ſeltene Drucke erſter Qualität zu bereichern, ſind vollauf ausgenutzt worden. Das Ergebnis nach neun Jahren (!) iſt eine Sammlung, die an Größe und Qualität ſich mit den erſten Sammlungen Europas zu meſſen beginnt." — Der Kurator der Sammlung weilte zwecks Einkauf von April bis Auguſt in Europa. Das Reſultat ſpiegelt ſich deutlich genug in den Neuerwerbungen, zu denen alle in letzter Zeit zum Verkauf gekommenen großen Sammlungen beiſteuerten, nicht zuletzt die Davidſohnſche, aus der u. a. ſeltene Blätter von Urs Graf, Huber, Hirſchvogel und Lautenſack erworben wurden.

Im einzelnen betrug der Zugang des Jahres 1921: durch Kauf 303, Tauſch 3, Geſchenk und Kauf 1014, Geſchenk 369 Blätter (davon 86 Reproduktionen). Von beſonderem Intereſſe ſind dabei 16 Drucke aus der „Corona Lucis" des Doms von Aachen, etwa 1165—1170. — Die Sammlung veranſtaltete auch laufend Ausſtellungen, u. a. eine Zorn-Gedächtnisausſtellung ſowie eine ſolche der Erwerbungen aus der Sammlung Davidſohn. Zahlreiche Leihgaben aus privatem und öffentlichem Beſitz unterſtützten dieſe Veranſtaltungen. In den Wintermonaten fanden ferner zahlreiche Vorträge und Zuſammenkünfte ſtatt. Eine ganze Reihe galten der Florentiniſchen Stecherkunſt, andere Rembrandt, Whiſtler, Millet, Méryon und der zeitgenöſſiſchen Kunſt. — Beſondere Sorgfalt wurde der Erweiterung einer Reproduktionenſammlung für Studienzwecke gewidmet. Den Schluß des gut illuſtrierten Berichts bildet ein überſichtlich nach Jahrhunderten und Schulen geordnetes Verzeichnis, ſowie ſchließlich ein ergänzender Anhang, der trocken die neueſten Zugänge, über 200 Helldunkel-Holzſchnitte des 16.—18. Jahrhunderts, ein komplettes Oeuvre Piraneſis, eine umfangreiche Sammlung Turners und über 3000 amerikaniſche Drucke des 18. und 19. Jahrhunderts meldet.

Köln. Im Wallraf-Richartz-Muſeum waren im März Zeichnungen und Aquarelle der Romantiker aus dem Beſitz der Galerie Dr. Hermann Burg ausgeſtellt. Die Kollektion wird im April im Goldſchmidt-Haus in Eſſen gezeigt. Der Katalog mit einem Vorwort des neuen Kölner Muſeumsdirektors Karl Schaefer und einer Einführung von Dr. Otto H. Förſter zählt 115 Blatt unter Angabe der Größe und Technik auf. Unter den Abbildungen fallen eine Kohlezeichnung von Carus (Park im Mondſchein), eine heroiſche Landſchaft mit Odyſſeus bei Kalypſo und eine Sepia-Zeichnung (Ariccia) eines unbekannten Meiſters beſonders angenehm auf. Man würde dieſe Sammlung gewiß auch gerne noch in anderen Städten ſehen, um ſo mehr, als Graphikausſtellungen heute aus wirtſchaftlichen Gründen den Ausſtellungsleitern ſehr willkommen ſind.

[1] Vgl. vor allem das Gewand der weiblichen Figur am äußerſten Bildrand rechts und die glockenförmige Baſierung des Gewandes Chriſti.

Vereinigungen

München

Die Geſellſchaft für zeichnende Künſte (Präſidium: Alte Pinakothek) macht uns folgende Mitteilung: Gegründet wurde die Geſellſchaft 1920 mit dem Zweck, in einer Reihe von muſtergültigen Mappenpublikationen und Büchern über Graphik vor allem ein Bild der Entwicklung der, deutſchen Graphik etwa ſeit 1500 zu geben wobei in erſter Linie auf die Beſtände der ſüddeutſchen Sammlungen, die verhältnismäßig noch wenig verwertet ſind, Rückſicht genommen werden ſoll. Es ſollen aber auch ausländiſche Meiſter — wiederum mit beſonderer Berückſichtigung der Beſtände der ſüddeutſchen Sammlungen — durch Mappenpublikationen zugänglicher gemacht werden. — Außer den von uns bereits angezeigten Veröffentlichungen (Cicerone 1922, Heft 4) ſind in Vorbereitung: Handzeichnungen des Baldung Grien und eine Monographie über Baldung von Dr. Curjel (Karlsruhe), ferner ein nachgelaſſenes Werk von Alois Riegl über Rembrandt. — Dem Präſidium der Geſellſchaft gehören berühmte Kenner auf dem Gebiete der Graphik an, wie Friedlaender, Lehrs, Meder und Weigmann.

Zu den Abbildungen

F. M. Janſen. Die auf Seite 338 abgebildeten Radierungen ſind mit Genehmigung von Fritz Gurlitt, Berlin, der Mappe „Induſtrie“ entnommen; die beiden Holzſchnitte auf S. 340 und 343 der Folge „Die Großſtadt“ im Verlag der Kunſthandlung I. B. Neumann in Berlin.

Auguſtin Hirſchvogel, „Kleine Seelandſchaft mit einem Kaſtell“ (B. 57) und „Große Flußlandſchaft mit Holzbrücke“ (B. 76). Abgebildet S. 347. Reproduktionen nach Blättern aus der auf S. 345 beſprochenen Mappe aus dem Verlag Amsler & Ruthardt, Berlin.

Manet, Aquarell. Studie (1862) und Studie zum „Déjeuner sur l'herbe“ (1863). Abbildungen S. 348. Aus dem neueſten Druck der Marées-Geſellſchaft. Verlag R. Piper & Co., München.

Hans Baldung Grien, Madonna. Holzſchnitt, Abbildung Seite 351. Aus dem Auktionskatalog 138 der Firma C. G. Boerner, Leipzig. Kupferſtichſammlung Jul. Hofmann.

Die Abbildungen auf Seite 349 „Holzſammler“ und Seite 353 „Iſaak ſegnet Jakob“ ſind dem auf S. 344 beſprochenen Werk von K. Zoege von Manteuffel, „Der Deutſche Holzſchnitt“, im Verlag von Hugo Schmidt, München, entnommen.

Iſaak ſegnet Jakob. Aus der niederdeutſchen Bibel. Lübeck, Stephan Arndes. 1494.

Sammlungen

Die Berliner Museumsfrage

Persönliche Streitigkeiten zwischen Wilhelm v. Bode und dem Architekten Ludwig Hoffmann führten zur Ablösung Bodes durch den Kultusminister Boelitz als Vorsitzenden der Museumsbaukommission. Man hofft nun durch diese neutrale Instanz die Museumsbauten ohne weitere Behinderung fortführen zu können. Über die Gründe, die dem ursprünglich großzügig gedachten Plane eines Asiatischen Museums in Dahlem entgegenstehen, erfahren wir aus zuverlässiger Quelle folgende Einzelheiten: Es werden in dem Plane Bruno Pauls vier Gebäude vorgesehen, in denen die Aufstellung der gesamten ethnologischen Sammlungen sowie der asiatischen Kunst ermöglicht worden wäre. Da unter den heutigen finanziellen Verhältnissen nur das eine bereits begonnene Gebäude in Betracht kommt, so wurde dieses großzügige Projekt von selbst hinfällig. Es hätten hier also nur die Ethnologie und Kunst Asiens sowie die islamische Sammlung Aufstellung finden können. Die Überführung der hohen Kunst Ostasiens erübrigte sich durch das Freiwerden des ehemaligen Kunstgewerbemuseums in der Prinz-Albrecht-Straße, die islamische Kunst jedoch schließt sich ihrem Stile nach aufs engste an die alte byzantinisch-hellenistische Kunst Vorderasiens, mit der zusammen sie auch im unteren Geschoß des Kaiser-Friedrich-Museums angeordnet werden soll. Noch zweckwidriger würde sich eine Verlegung wichtiger Teile der asiatischen Sammlung aus technischen Gründen gestatten. Das überaus empfindliche Material, aus dem namentlich die Fresken aus Turfan hergestellt sind dürfte auch bei der sorgfältigsten und kostspieligsten Überführung Schädigungen erfahren, die, wenn überhaupt, so nur nach langwierigen Arbeiten wiederhergestellt werden könnten. Ferner bedarf es zu ihrer Konservierung einer gleichmäßig warmen Temperatur, für die ein Neubau keine genügenden Garantien bietet. Die Sammlungen würden also neben einem Mehraufwand von 14 Millionen für das Gebäude einem mindestens zweifelhaften Schicksal preisgegeben sein. Übrigens ginge es auch nicht an, die Kosten teilweise durch den Verkauf von Doubletten und entbehrlichen Gegenständen zu decken, da diese gerade dringend dazu gebraucht werden, die Neuanschaffungen der Museen auf der Höhe zu halten. Gegenüber diesen von den leitenden Fachmännern erhobenen Einwänden erscheint der Nachteil allerdings gering, den die Trennung des Magazins des ethnologischen Museums von seiner Schausammlung darstellt. Nur in seiner ursprünglichen Gestalt wäre der Plan eines Asiatischen Museums aufrecht zu halten gewesen. Wie die Dinge heute liegen, würde es sich bei dem Plane eines Asiatischen Museums in Dahlem nicht um eine Möglichkeit handeln, mehr Raum zu gewinnen. Auch dürfte die Raumfrage durch den Fortgang der Bauten auf der Museumsinsel für lange Zeit in ausreichendem Maße gelöst sein. Hier konnte bereits die Vasensammlung im Neuen Museum bis auf einen Saal eröffnet werden. Wir wollen demnächst ausführlich auf diese mustergültige Aufstellung zurückkommen.

Curt Bauer.

Das Schicksal des Folkwang-Museums

Anschließend an die an dieser Stelle in Heft 7 veröffentlichte Mitteilung von dem Erwerb des Folkwang durch die Stadt Essen, muß leider gesagt werden, daß durch den inzwischen erfolgten Einspruch der Stadt Hagen wiederum eine vollkommen neue Situation eingetreten ist. In der Tat hat Essen das Museum gekauft. Dagegen verharrt die Stadt Hagen nach wie vor auf ihren Anspruch, Folkwang sei ihr vermacht worden und sie hat beim Landgericht Hagen eine einstweilige Verfügung erwirkt, wonach dem Testamentsvollstrecker der Erben Osthaus' verboten ist, die Folkwang-Sammlungen aus Hagen zu entfernen. Infolgedessen besteht die Gefahr, daß die letzte Entscheidung über das Schicksal des prachtvollen Osthausschen Vermächtnisses die Gerichte fällen, was eine, in ihren Folgen gar nicht absehbare Verschleppung der Angelegenheit bedeuten würde. Im Interesse der deutschen Kunstpflege muß man wünschen, daß dennoch ein Weg gütlichen Ausgleiches gefunden werden möchte.

B.

Amsterdam

Die Leitung des Rembrandthauses hat soeben die Katalogbeilage über die Neuerwerbungen des Jahres 1921 erscheinen lassen. Unter diesen sind als besonders bedeutsam verschiedene Radierungen von Rembrandts Hand zu melden,

nämlich: Grablegung Christi, dritter Zustand, ungefähr 1654 entstanden; eine Reihe von vier Darstellungen aus der Leidensgeschichte Christi, 1654 entstanden. Stehender Jude mit hoher Mütze aus dem Jahre 1639; radiertes Bildnis von Johannes Cornelisz Sylvius, signiert Rembrandt 1634. Eine wichtige Erwerbung bildet ferner das in Rembrandts Nachlaßliste aufgeführte „Kunstboek met teekeningen van de principaelste meesters van de heele werelt". H.

Barmen

Die Galerie des Kunstvereins (Ruhmeshalle) kaufte von Walter Dexel das Gemälde „Lokomotive 1920".

Wien

Das Bildnis des Dichters Jules Romains von Le Fauconnier ist in den Besitz der Albertina übergegangen. Eine Reproduktion dieses Bildes, früher im Besitz der Galerie Billiet in Paris, brachten wir in Verbindung mit einem Artikel über Fauconnier von Friedrich Markus Huebner in Heft 4 dieses Jahrganges des Cicerone.

Ausstellungen

Berliner Ausstellungen

Mit Werken aus der letzten Schaffensphase des Künstlers wurde die Erich Heckel-Ausstellung im Kronprinzenpalais eröffnet. Eine erstaunliche Produktionskraft spricht aus diesen Wänden und Sälen von Gemälden, die zu einem Vergleich mit früheren Werken, von denen viele im Besitze der Galerie sind, auffordern. Wir glauben zunächst eine leichte, aber merkliche Abkühlung in der leidenschaftlichen Ausdrucksform Heckels feststellen zu können. Der Gefühlsgehalt dieser neuen Arbeiten wendet sich unverkennbar dem Idyllischen zu, das nun, entkleidet von mancher Bizarrerie, namentlich im Figürlichen, absolut zum Übergewicht gelangt. Die Landschaft ist verfeinert, verträumt. Ihre Linien sind äußerst groß gesehen und von höchst organischer Struktur. In den verhältnismäßig wenigen Gemälden mit gesteigerter Leidenschaftlichkeit gerät die Farbe häufig zu bunt. Je intensiver, desto bunter werden die Farben. Über diesen kleinen Verirrungen sehen wir aber Landschaften von unvergleichlicher Schönheit und Einfachheit. Überhaupt ist die Vereinfachung des Empfindens und der damit verbundenen Lineatur besonders der Landschaft zugute gekommen, während das Figürliche dadurch teilweise schwächer erscheint. Seltsam berührt es, daß die reinen, vollen Farben dieses Künstlers im Aquarell auffallend verblassen, ohne zu gesättigten Zusammenklängen zu gelangen. Im allgemeinen läßt sich eine größere Ruhe konstatieren, die jedoch nicht frei von Ermüdung wirkt.

Arbeiten aus verschiedenen Zeiten sind von Schmidt-Rottluff im Kunstsalon Goldschmidt & Wallerstein ausgestellt. Es sind durchweg sehr gute Bilder des Meisters, die aber nichts Neues über seine Art aussagen, zumal gleichzeitig eine umfangreichere Schau seiner jüngsten Werke im Kunstsalon Heller stattfindet. (Vergl. Cicerone, H. 7.) Verschiedene Entwicklungsstadien weisen auch die Arbeiten Anton Kerschbaumers auf. Man möchte aber den älteren den Vorzug geben. Sie sind bildmäßig geschlossener und markiger. In dem Bestreben, die Gegenstände und Farben mehr aufzulösen, nehmen sie einen süßlichen Schimmer an. Am stärksten sind die Zeichnungen Kerschbaumers, denen in bezug auf präzisen Ausdruck der Vorzug vor seinen neuesten Gemälden gebührt.

Eine interessante Ausstellung von Entwürfen für das gegenwärtig im Theater des Westens zu Berlin gastierende Schwedische Ballett veranstaltet die Galerie Flechtheim. Hervorragende Künstler mehrerer Nationen ergehen sich hier bald in leichten zeichnerischen oder koloristischen Andeutungen, bald in abgeschlossener Bildwirkung. Nils von Dardels reiche, groteske Phantasie schuf das „Narrenhaus", Karl Hofer bringt markante Ölgemälde, Pierre Bonnard zeigt eine blaue Farbensymphonie, Irene Goeschen Tänzerinnen von schwebender Leichtigkeit, Ernst Stern offenbart das Raffinement des dekorativen Theatermalers, Marie Laurencin u. a. erschöpfen die Grazie in köstlichen Bewegungsmotiven. Viele Künstler wie Ernesto de Fiori, Hermann Haller u. a. wußten sich an den weichen, rhythmischen Zügen der Prima ballerina Carina Ari zu inspirieren. Es ist ein buntes Gemisch der eigenartigsten Einfälle und Launen, denen hier die Kunst Geist und Empfinden dargeliehen hat.

Im Zeichen des Theatralischen steht auch die Kollektivausstellung des Russen Georg von Poschedajew im „Sturm": eine Reihe von Entwürfen für Theaterdekorationen und Kostüme. Die kubistische Flächengliederung ergibt eine äußerst lebendige Farbigkeit, die abwechslungsreich ins Phantastische steigt, ohne dabei den Boden einer bunten Wirklichkeit zu verlieren

Eine Serie landschaftlicher Aquarelle von Franz Heckendorf zeigt die Gutenberg-Buchhandlung. Es sind frische Natureindrücke mit impressionistisch-bewegter Staffage. Die feine Behandlung des Dimensionalen erinnert oft an Japan. Die unruhige, leidenschaftliche Erregung bei kubischer Gliederung der Bildfläche verrät aber eine etwas gleichförmige Mache, die mehr einem gewandten Handgelenk als innerem Ringen entspringt.

Hingewiesen sei noch auf die Ausstellung von Zeichnungen und Radierungen Emil Orliks in der Neuen Kunsthandlung, die eine stofflich fesselnde Übersicht über das neuere Schwarz-

Weiß-Werk dieſes zwar nicht genialen, aber doch auf der gediegenen Baſis des Könnens ſchaffenden Impreſſioniſten darſtellt.

Curt Bauer.

Der Anteil Roms an der Florentiner Seicento-Ausſtellung

Rom wird mit etwa 200 in Kirchen und Muſeen verſtreuten Bildern ganz hervorragend auf der Florentiner Ausſtellung vertreten ſein. Dem Entgegenkommen der Muſeumsleitungen, der verſchiedenen Kirchenvorſtände und der Privatſammler iſt es zu verdanken, daß ein glänzender Überblick über die verſchiedenen Richtungen der römiſchen Barockmalerei geboten werden kann.

Es haben ſich ſogar die Kirchenverwaltungen von S. Luigi dei Franceſi, S. Maria del Popolo, S. Agoſtino und S. Maria della Concezione bereit erklärt, die Werke Caravaggios, die ſie im Beſitz haben, nach Florenz zu ſchicken. Die Borgheſe-Galerie ſchickt drei ihrer Bilder: die Madonna dei Palfrenieri, den David und den hl. Hieronymus, die Galerie Spada ihren David, die hl. Maria und hl. Anna ſowie die hl. Cäcilie. So wird es möglich ſein, zum erſtenmal das Werk Caravaggios in nie geſehener Vollſtändigkeit bei gutem Licht zu ſtudieren.

Auch die „Jagd der Diana" Domenichinos, die ſich in der Borgheſe-Galerie befindet, wird die Reiſe nach Rom machen.

Neben dieſer älteren Künſtlergeneration und ihren Schülern, den Manfredi, Saraceni, Gentileſchi und Borgianni, werden aber auch die jüngeren noch faſt unbekannten Meiſter der zweiten Hälfte des Jahrhunderts nicht fehlen. Bacciccio wird beſonders durch die farbenfriſchen Skizzen zu ſeinen großen Freskoarbeiten vertreten ſein. Weiterhin werden Bilder von Cerquozzi, Bazzani, Anſaldo, Pier Leone Ghezzi und Benefial zu ſehen ſein. Bernini iſt mit zwei Bildern, einem Selbſtbildnis und einem David, vertreten.

Das königliche Haus ſchickt die „Roma sparita" von Pannini. Sogar der Vatikan hat ſich an der Ausſtellung mit einer Folge der ſieben Sakramente von Crespi, die ſich bis jetzt im Magazin der Vaticana befanden, beteiligt — eine höchſt bemerkenswerte Erſcheinung.

Von hervorragenden Ausſtellern müſſen neben den bereits erwähnten Galerien Borgheſe und Spada die Galleria Corſini und die Fürſten Barberini und Scipione Borgheſe genannt werden, von den Kirchenverwaltungen noch S. Catarina de' Funari (hl. Margarete Annibale Carraccis), S. Adriano (Bilder von Gentileſchi und Saraceni) und Araceli (Bilder von Benefial).

An Privatſammlern ſind hervorzuheben: die Herrn Seſtieri, Nunes, Zoccoli, Briganti, Braſini, Cantini und Baron Lazzarini.

Dagegen hat es allgemeines Befremden erregt, daß die beiden reichſten Privatſammlungen Roms, die Galerien Doria und Colonna, eine Beteiligung an der Ausſtellung abgelehnt haben.

Die Ausſtellung iſt in dieſen Tagen eröffnet worden.

L. S.

Holländiſche Ausſtellungen

Der „Haagſche Kunſtkring" hat ſeine bisherigen Klubräume aufgeben müſſen und hat ein Obdach in dem Kellergewölbe unter dem Ritterſaal auf dem Haager Binnenhof gefunden. Dieſe umfänglichen Räumlichkeiten ſind maleriſch eingerichtet worden und wurden unlängſt mit einer Sonderausſtellung von Werken Willem van Konijnenburgs eröffnet. Zumeiſt waren es geliehene Stücke aus der Privatſammlung Kok, die man zu ſehen bekam; im freien Handel befindet ſich von dieſem Künſtler ſo gut wie kein Werk. Zweifellos iſt van Konijnenburg eine der bedeutſamſten Figuren unter den heute in Holland Schaffenden. Sein Einfluß auf jüngere Künſtler iſt beträchtlich. Freilich hat dieſer Einfluß etwas Erdrückendes und zeigt bei nicht wenigen Konijnenburgſchülern ſtatt einer lebendig weiterbildenden eine nur ſchematiſch wiederholende Nachfolge.

Das Städtiſche Muſeum in Amſterdam zeigt die Jahresarbeiten des „Hollandſche Kunſtenaarskring", die meiſt moderne und von friſcheſtem Geiſte bewegte Vereinigung im Lande. Beſondere Erfolge hat diesmal der Plaſtiker Hildo Krop aufzuweiſen, von dem die tief gedankliche Doppelbüſte „Heute und Morgen" ſchon in den erſten Tagen verkauft wurde. Unter den Malern iſt es Wim Schumacher, der diesmal mit einer größeren Anzahl Tuſchzeichnungen überaus perſönlich wirkt. Als neuer Name taucht Raoul Marinez, ein Gaſt aus dem niederländiſchen Südafrika, auf; ſeine Farben ſind vielleicht nicht ſehr beſeelt aber durch ihre kühne Nebeneinanderſtellung verleihen ſie ſeinen Bildern eine bäuerlich-derbe Überzeugungsſtärke. Eine Sonderabteilung wird von Werken Piet Mondriaans eingenommen, dem zu deſſen 50. Geburtstage auf dieſe Weiſe eine Ehrung erwieſen wurde. Mondriaan, in Paris lebend, iſt der vorgeſchrittenſte holländiſche Maler abſtrakter Richtung. Seine letzten Bilder ſind Moſaikflächen von farbenkompoſitoriſch ſehr geſchmackvoll gruppierten Rechtecken.

Das Haager Gemeindemuſeum veranſtaltet unter dem Kennwort „Die holländiſche Landſchaft bei unſern Malern vom 15. bis 19. Jahrhundert", eine hübſche Auswahlſchau von etwa 150 Landſchaftsbildern, die zumindeſt für die breitere Öffentlichkeit ſehr unterhaltſam ſein dürfte, da durch die geringe Zahl der ausgeſtellten Bilder der Beſucher nicht ermüdet und verwirrt wird, wie vor der Überfülle im Mauritshuis und im Rijksmuſeum. In dieſer Schau kommt einem der tiefe Abſtieg, den die hollän-

dische Malerei im 19. Jahrhundert nahm, erschreckend zum Bewußtsein. Erst der Impressionismus brachte wieder einen kräftigeren Pulsschlag. Doch wird deutlich, daß dieser für die neuen, jetzt lebenden Synthetiker auch hier in Holland nur die Bedeutung einer technischen Studiengelegenheit nicht eines bleibenden Signalfeuers haben kann. H.

Brüssel

Die Galerie Giroux veranstaltet soeben eine retrospektive Ausstellung von Werken Theo van Rysselberghes. Es werden Gemälde, Pastelle, Zeichnungen und Bildhauerarbeiten gezeigt. Das früher viel geübte pointillistische Verfahren hat der Maler vollkommen aufgegeben. Besonders wirkungsvoll nehmen sich seine zahlreichen Bildnisse nach bekannten Schriftstellern und Künstlern aus. H.

Düsseldorf

Unter der Leitung des Jungen Rheinlands findet vom 28. Mai bis 3. Juli in Düsseldorf eine erste Internationale Kunstausstellung statt. Die Ausstellung wird neben einer Übersicht über die jungdeutsche Kunst einen Querschnitt durch die künstlerischen Bestrebungen des Auslandes geben.

Nürnberg

Hier wird in der Zeit von Mai bis August eine große Ausstellung deutscher Kunst stattfinden, die der Albrecht-Dürer-Verein vorbereitet und die einen Überblick über die fortschrittlich geartete neue Kunstbetätigung in umfassender Form vermitteln soll. An eine Reihe angesehener deutscher Künstler ergeht zu diesem Zweck eine persönliche Einladung.

Von Künstlern und Gelehrten

Der Maler Prof. Robert v. Haug ist wenige Wochen vor Vollendung seines 65. Lebensjahres in Stuttgart gestorben. Haug kam als 15jähriger auf die Stuttgarter Kunstschule, wo Neher und Häberlin seine Lehrer waren. 1877—1879 war er Schüler von Otto Seitz in München und schloß sich besonders an Stauffer und Ludwig Herterich an. Als selbständiger Künstler trat er 1880 mit dem Gemälde „Ludwigsburger Schloßwache" auf. Seit 1894 wirkte Robert v. Haug erst als Lehrer, später als Direktor an der Stuttgarter Kunstschule. Zahlreiche Hauptwerke dieses sympathischen Talentes befinden sich in den deutschen öffentlichen Sammlungen (Berlin, Dresden, München, Stuttgart). — Der Bildhauer Prof. Bernhard Bleeker in München ist vom 1. Mai dieses Jahres an zum o. Professor der Akademie der bildenden Künste in München ernannt worden. Bleeker, der im 41. Lebensjahre steht, zählt zu den angesehensten jüngeren Bildhauern Bayerns und ist besonders als Meister auf dem Gebiet der Porträtplastik anerkannt. Die Akademie der bildenden Künste hat ihn kürzlich zu ihrem Ehrenmitglied ernannt. — Der in München bekannte Maler und Graphiker Karl Rössing hat einen Lehrauftrag für Graphik, Holzschnitt und Buchgewerbe an der Kunstgewerbeschule in Essen erhalten. — Der Architekt Geheimrat Prof. G. Halmhuber, Ordinarius an der Technischen Hochschule in Hannover, ist von der Technischen Hochschule in Stuttgart, an der er früher wirkte, zum Ehrendoktor ernannt worden. — In Edinburgh starb, 61 Jahre alt, der zur Glasgow-Schule gehörige Bildnis- und Landschaftsmaler Edward Arthur Walton. Er war u. a. Vorsitzender der Royal Scottish Water-Colour Society, und seine Arbeiten waren in Paris, München, Chicago preisgekrönt worden. Auch deutsche Museen besitzen von ihm Werke, die im übrigen über die ganze Welt verbreitet sind. — Prof. Dr. Deneken, dem Direktor des Kaiser-Wilhelm-Museums in Krefeld, wurde von der Technischen Hochschule in Aachen auf Antrag der Abteilung für Architektur ehrenhalber die Würde eines Doktor-Ingenieurs verliehen. — Als Nachfolger A. E. Brinckmanns wurde der Privatdozent an der Universität und Konservator am Bayrischen Nationalmuseum in München, Dr. Max Hauttmann, berufen. — In Vertretung Wilh. v. Bodes übernimmt Max J. Friedländer die Leitung der Gemäldegalerie des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums.

Neue Bücher

Zu Fuhrmanns Chinabuch

Eine Kritik des 1921 im Folkwang-Verlag von E. Fuhrmann herausgegebenen Tafelbandes „China, das Land der Mitte" ist nach Withs Abwehr (Cicerone, Jahrg. XIV, Heft 6) überflüssig. Wie nötig seine Erklärung war, ersieht man aus der Äußerung des bedeutensten französischen Forschers für östliche Sprachen Paul Pelliot. Ich übersetze sie aus einem Brief, den er während meines Pariser Aufenthaltes an mich richtete. „Es (das Buch) enthält einige Photographien, die mich interessiert haben, weil sie für mich neu sind, es sind die von Norbert Jacques und die Objekte der Sammlung Stoclet, des Museums von Köln und der Galerie von Frankfurt. Aber es gelingt mir nicht, die Anordnung aller dieser Photographien zu begreifen, noch selbst die Gründe für die Auswahl von vielen unter ihnen. Was den Text anbelangt, so hat er mich verblüfft (stupéfié). Ich schätze Herrn With, dessen Buch über Japanische Kunst vom Ende des 6. Jahrhunderts prachtvoll ist. Aber wenn Sie einigen Einfluß auf ihn haben, so müssen Sie ihm zu verstehen geben, daß die philologischen, absolut sinnlosen Phantasien der Seiten 13—14, 36—42 geeignet sind, die Sammlung, die er leitet, in Mißkredit zu bringen. Sie nehmen es mir nicht übel, daß ich Ihnen das ganz offen sage, aber es scheint mir, daß das im Interesse Ihres Freundes

selbst ist. Im übrigen finden sich Irrtümer, deren Verbreitung man verhindern sollte, wie Hsia Tang Schan statt Hsiao Tang Schan."

Ein witziger Kunsthändler sagte mir in Paris: „Typisch deutsch, erst macht man ein Buch, und nachher beschäftigt man sich mit der Sache." Die energische Zurückweisung der respekt- und kritiklosen Art, schöne Photographien anzuhäufen, liegt also im Interesse der deutschen Wissenschaft.

Für gesellige Zusammenkünfte von Orientalisten empfehle ich als Unterhaltung Fuhrmanns Buch; bei einem Wettstreit, wer die meisten Fehler findet, können sich auch Laien erfolgreich beteiligen. Mit folgender Auswahl werde ich leider nicht als Sieger aus der Konkurrenz hervorgehen. Tafel 61. „Östlicher Bodhisattva." Wie macht man das? Mit Tafel 74 beginnen die großen plastischen Höhlengruppen sinnlos durcheinander gewürfelt und zumeist ohne Quellenangabe aus Chavannes „Mission Archéologique dans la Chine Septentrionale", Paris 1909ff. abgedruckt. Von den Schreibungen Long men und Lung men ist keine bevorzugt, sie wechseln ab, um Eifersucht zu vermeiden. Seltsam geht es auf Tafel 76 zu. Oben steht eine Seitenaufnahme der großen Gruppe von Long men, die einen Himmelskönig und einen Wächter zeigt. Die Beschriftung lautet: „Long Men (Devarajas). Felsenhöhlentempel. Zwei Götterkönige an der Seite des großen Buddhas." Die indische Bezeichnung für Himmelskönige, Devaraja, hat Fuhrmann also im Laufe seiner Sprachstudien für eine Provinz gehalten. Der Wächter verdient die Rangerhöhung nicht, deshalb zeigt ihn die untere Abbildung der gleichen Tafel als „Götterkönig oder Wächter". Man kann nie wissen. Der große Buddha des Panoramas (Chavannes Nr. 551) wird als einzige Long men-Plastik mit Recht in die Provinz Honan und zu Unrecht in die mir unbekannte „Neun Hallen-Grotte" versetzt. Tafel 79 enthält von Chavannes veröffentlichte Aufnahmen der Pin yang-Höhle ohne nähere Ortsbezeichnung. Mit Tafel 90 beginnen die Han-Reliefs. Die aus den Grabkammern der Familie Wu tragen bei Fuhrmann die Bestimmung 147 n. Chr. oder um 147 n. Chr., obwohl die Pfeilerinschriften nur eine ungefähre Datierung in die Mitte des 2. Jahrhunderts erlauben. Tafel 91 datiert Hsiao Tang Schan ins 1. statt in den Anfang des 2. Jahrhunderts n. Chr. Besonders schlecht ergeht es den sagenhaften Begründern der chinesischen Ordnung auf Tafel 93. Es sind Fu hi und Nin kua mit Richtmaß und Kompaß. Von ihnen heißt es: „Gottheiten mit Schuppenschwanz zur Einheit im Wasser verbunden. Links mit Kreuz (!) wohl nach Sonnenaufgang, rechts mit Untergangswinkel (!) nach Osten zugewandt." Tafel 94: Der dritte Abschnitt des linken Bildes ist beschriftet „Taufzeremonie". Das ist das stärkste Stück. Die häufige Darstellung trägt meist einige, auch in dieser Abbildung sichtbare Inschriften, die besagen, daß es sich um den jungen König Tsch'eng und seinen Oheim handelt, der treulich das Reich bis zur Mündigkeit des Herrschers verwaltete und ihm stets die gebührenden Ehren erwies. Ein Begleiter hält daher über den jungen Fürsten einen Baldachin, während der Oheim sich respektvoll verneigt. Tafel 99 oben: „Alte chinesische Zeichnungen nach japanischer Wiedergabe." Es handelt sich in Wirklichkeit um Holzschnitte aus dem chinesischen Werk Li siu. Warum wird Tafel 100 oben nur „Kultliche Darstellung" angegeben, obwohl die Inschrift eine Datierung in das Jahr 525 gibt? Die „zwei sitzenden Gottheiten" der Tafel 108 stellen die Unterhaltung des Buddha Cakyamuni mit dem Buddha Prabhutaratna dar. Tafel 114 rechts: ein Bodhidharma, den man zum „Bodhisattva" macht, obwohl die richtige Bezeichnung längst bei With, „Chinesische Plastik in der Frankfurter Städtischen Galerie" (Frankfurt 1921), und in meiner kurzen Besprechung in der Ostasiatischen Zeitschrift, Jahrg. 4, Heft 3, Seite 226 zu finden ist. Die andere Abbildung ist höchst zweifelhaft, die untere auf Tafel 115 eine Fälschung. Tafel 115 oben „Wächter auf Drachen". Für die Auffindung des Drachen setze ich einen Preis aus. Sehr schön liest sich die Beschriftung 102: „Buddhistinten-Reliefs." Das habe ich noch nicht verstanden. Tafel 118, ein spätes Bronzegefäß mit gewöhnlicher Ornamentierung. „Hauptlinien scheinen auf den Menschen, d. h. eine Frau mit Brüsten zu deuten," reine Phantasie. Tafel 126 hat mit China nichts zu tun, entstammt vielmehr dem Altai-Iran-Gebiet. Tafel 146, Beschriftung: „Flußboote. Beilegerstange als Überrest von nordischem Schlittenschiff." Wo mögen diese Boote und Insassen hingehören? Chinesisch sind sie bestimmt nicht. Daß wir nicht jede Abbildung aufzuführen brauchen, liegt daran, daß sich die Unterschrift häufig lakonischer Kürze befleißigt (etwa einfach „Holzfiguren").

Wie Pelliot mit Recht betont, enthält das Buch eine Reihe unbekannter und wertvoller Aufnahmen, sinnlos vermischt mit wertlosen, unchinesischen oder bekannten Dingen. Unsere Vorliebe für Asien und für Bilderbücher hat in dem ersten „China"-Buch eine Art der Veröffentlichung gezeitigt, die keine Nachfolge finden darf. Alfred Salmony.

Emil Waldmann, Tintoretto. Mit 91 Abbildungen. Bruno Cassirer-Verlag. Berlin 1921.

Waldmann schenkt uns eine Tintorettostudie. Mit demselben Enthusiasmus, wie vor ihm einst Hippolyte Taine, steht der Verfasser vor den köstlich malerischen Werken dieses „innerlichsten Italieners". Seine Begeisterung ist durch Einsicht in das spezifisch Künstlerische dieses Oeuvre vertieft.

Hier erwuchs einer Persönlichkeit von Vitalität und starker Assoziationsfähigkeit das Erlebnis

des ganzen Volumens einer grandiosen Malernatur, wodurch einige wissenschaftliche Entgleisungen, wie sie Hadeln in der „Kunstchronik" vom 26. August 1921 nachweist, nicht so schwer ins Gewicht fallen. S. Sch.

Verschiedenes

Das Archivio Vasariano in Arezzo

„In Arezzo im Hause von Giorgio Vasari. Es ist sehr kalt: Bürgermeister, Beisitzer, höhere Beamte füllen das Zimmer. Auf einem Tisch stehen vier Holzkisten wohl verschnürt und versiegelt, Darinnen befindet sich das Archiv von Giorgio Vasari — alle seine Papiere und Briefschaften, die seit Jahrhunderten kein Italiener mehr berührt hat. Graf Rasponi-Spinelli, der Besitzer dieses Schatzes, hat der Stadt Arezzo ein unvergleichliches Geschenk gemacht. Die Schere und der Hammer öffnen die Kisten, und die Pergamentbände kommen einer nach dem andern ans Licht. Salomone Morpurgo, Generaldirektor der Bibliotheken Toskanas, nimmt einen Band nach dem andern heraus, prüft Aufschrift und Inhalt und verkündet das Gelesene mit lauter Stimme:

1. Liste sämtlicher Werke von Giorgio Vasari mit Angabe der dafür geleisteten Zahlungen. (30 Bl.)
2. Briefe Vasaris an den Großherzog Cosimo mit den Antworten des Großherzogs und den Briefen anderer Fürsten seiner Zeit. (145 Bl.)
3. Briefe Papst Pius V. an Vasari. (223 Bl.)
4. Briefe Michelangelos an Giorgio Vasari von 1550—1557 mit einigen Federzeichnungen. (29 Bl.)"

So beschreibt ein Augenzeuge im Corriere della Sera die Übergabe des einst viel erörterten Archivio Vasariano an die Stadt Arezzo. Außer den genannten Bänden enthält das Archiv Stöße von Briefen Borghinis, Giovios, Giambullaris, Piero Vittoris, des Cosimo Bartoli, des Lodovico Domenichi und ungezählter hoher geistlicher und weltlicher Persönlichkeiten seiner Zeit. Mit diesem hochherzigen Akt des Grafen Rasponi ist also das Archivio Vasariano den Wechselfällen privaten Besitzes entrückt und für immer Eigentum der italienischen Nation geworden, der es gehört. Es hat im Hause Vasaris aber auch den Platz gefunden, der ihm vor allem gebührt! L. S.

Berichtigung

Das auf Seite 248 beschriebene Porträt von Sir Joshua Reynolds stellt nicht eine Lady Carolyn Spencer dar, sondern wie sich an Hand eines zeitgenössischen Schabkunstblattes von Smith nachweisen läßt, eine *Mrs. Falconer* (später Mrs. Stanhope), die die Melancholie verkörpern soll. Zu der uns zuerst von Hans W. Singer gewordenen Berichtigung hat uns fast gleichzeitig auch die Bachstitz-Gallery eine entsprechende Korrektur zugehen lassen mit dem Hinweis, daß es sich bei dem in Heft 6 reproduzierten Gemälde wahrscheinlich um das Normanton-Bild handeln dürfte. Denn es gibt von diesem Reynolds-Original verschiedene Versionen: die bekannteste in der Coats Collection, eine andere war 1903 in der Marquand-Auktion. B.

Der Kunstmarkt

Bevorstehende Versteigerungen

Berlin

Am 28. und 29. April veranstaltet Max Perl seine 82. Auktion. Der Katalog, der 1250 Nummern aufzählt, enthält in seinem ersten Teil illustrierte Bücher des 18. und 19. Jahrhunderts, darunter eine größere Chodowiecki-Sammlung u. a. Joh. Bunkels Leben (1778) mit den 16 Kupferstichen des Meisters, als besondere Seltenheit aber vor allem Lavaters physiognomische Fragmente von 1775/78 in vier Bänden, die hier vollständig vorliegen. Von den französischen Illustratoren des 18. Jahrhunderts erwähne ich (s. Nr. 323) Gravelots Kupferstiche zu den heute äußerst seltenen und sehr gesuchten Contes moraux von Marmontel (3 vols, Paris 1765). Dieser Teil enthält dann noch eine Anzahl von Werken mit Einbänden, die durch ihre Herkunft der Ausstattung besonders bemerkenswert sind. Aus dem zweiten Teil (Deutsche Literatur und Übersetzungen) erwähne ich die Cottasche Ausgabe der Werke Goethes (1806—17), die schöne Ausgabe der gesammelten Schriften von E. T. A. Hoffmann mit den Federzeichnungen Th. Hosemanns (Berlin 1857), Jean Pauls sämtliche Werke (Berlin 1826—28), die erste Gesamtausgabe von Friedr. Schlegels Werken (Wien 1822—25) und die Gesamtausgabe der Werke von B. v. Spinoza (Stuttgart 1841). Der dritte Teil, der Kulturgeschichte, Reisewerke, Topographien umfaßt, ist sehr reichhaltig und enthält ebenfalls eine ganze Reihe erlesener Stücke. Ro.

Köln

Math. Lempertz wird am 11. und 12. Mai eine umfangreiche Kollektion von Gemälden älterer und neuerer Meister versteigern: Nachlaß Frl. Else Schulz, Wiehl, die Porträt-Galerie eines rheinischen Adelsschlosses u. a. Der mit neun Lichtdrucktafeln illustrierte Katalog verzeichnet u. a. Werke von Geldorp Gorzius, Franz Keßler, Barthel Bruyn, Antoine Pesne, Joh. Heinr. Roos, W. C. Heda, J. D. de Heem, John Dawuman, Albert von Keller, K. Hagemeister, A. u. O. Achenbach, Otto Brausewetter, W. H. Crome, C. F. Deiker, Peter Janssen, Olaf Jernberg, A. Monticelli, J. F. Overbeck, Ed. von Steinle, H. Sagstätter, H. R. von Volkmann u. a.

Aus der Sammlerwelt und vom Kunſthandel

Deutſches Barock und Rokoko

In den Sälen des Studio für Architektur und Innendekoration in München, Karolinenplatz 5, wird im Mai eine Verkaufsausſtellung für Deutſches Barock und Rokoko ſtattfinden. Für die Vorarbeiten hat ſich ein Ausſchuß gebildet, beſtehend aus den Herren Julius Böhler, Dr. Ludwig v. Buerkel und Kommerzienrat Julius Drey. Die Leitung der Ausſtellung werden Dr. Müller-Mittler und Architekt Hans Schmidt-Annaberg beſorgen. Die Auswahl der Gegenſtände wird Dr. Feulner, Konſervator am Reſidenzmuſeum, übernehmen, ebenfalls die Abfaſſung des Kataloges. Die Einlieferung der Gegenſtände muß bis längſtens Freitag, den 28. April geſchehen ſein. Erwünſcht ſind neben Werken der Groß- und Kleinplaſtik, kunſtgewerbliche Arbeiten, feinſte Möbel, Bilder und gerahmte Zeichnungen. — Wir werden auf dieſe Veranſtaltung hier noch zurückkommen.

Budapeſt

Der am 25. März im Muſeum Ernſt verſteigerte Plettenberg-Eſterházy-Karton von Lionardo da Vinci (beſprochen und abgebildet in Heft 5 dieſes Jahrganges) erzielte einen Preis von 8800000 Kronen.

London

Auf der Londoner Verſteigerung (bei J. und R. Kemp) der Kunſtbeſtände des Raby Caſtle von Lord Barnard wurde ein Rembrandt-Bildnis um 6200 Pfund durch den niederländiſchen Sammler D. Keßler gekauft. Es iſt ein kleines Gemälde auf Holz, ſtellt einen bejahrten Mann mit rundem Kinnbart und einen Turban auf dem Kopfe dar; es trägt die Jahreszahl 1635. Andere hohe Preiſe erzielten ein Pieter de Hoog (£ 2100), ein David Teniers (£ 460), zwei Anſichten Venedigs von Canaletto (£ 150 und 180), das Bildnis eines Bürgermeiſters von Govert Flinck (£ 160).

H.

München

Im Münchner Kunſthort iſt eine Bilderſchau zu ſehen, die als Vorläufer für die geplante Ausſtellung von alten Meiſtern gelten kann. Sie zeigt durchweg gute Werke, hauptſächlich aus dem 17. und 18. Jahrhundert. U. a. Arbeiten von Gerbrand v. d. Eckhout, ein bemerkenswertes Bild des ſeltenen Jan Tenuisz Blankhoff gen. Jan Maat, einige Landſchaften niederländiſcher Meiſter, ein Frauenbildnis des Frans von Douven, der als Hofmaler in Düſſeldorf tätig war ſowie eine Anzahl Porträts geiſtlicher und weltlicher Fürſten des 18. Jahrhunderts; endlich minutiös ausgeführte Genrebildchen des Malers Franz Joſef Weber gen. Textor, der im 18. Jahrhundert in Innsbruck in der Art der Niederländer arbeitete.

Zürich

Der Kunſtſalon Bollag gibt bekannt, daß er ſeine Schweizer Niederlaſſung auflöſt und wahrſcheinlich ſeinen Wirkungskreis nach England oder den Vereinigten Staaten verlegen wird.

Der Herausgeber dieser Zeitschrift, Prof. Georg Biermann, hat kürzlich seine Übersiedelung von Hannover an den Tegernsee vollzogen und wird dort voraussichtlich dauernd Wohnsitz nehmen. Der damit beabsichtigte engere Anschluß an das deutsche Kunstzentrum München dürfte auch redaktionell nicht ohne Auswirkung bleiben, obwohl er das Programm dieser Zeitschrift im großen nicht beeinflussen soll. Zuschriften an den Herausgeber werden fortan unter der Adresse Reitrain am Tegernsee, Post Rottach *erbeten.*

Erſcheinungstermin		Redaktionsſchluß	
Heft 9	4. Mai	Heft 9	26. April
„ 10	18. Mai	„ 10	10. Mai
„ 11	1. Juni	„ 11	24. Mai

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Reitrain am Tegernſee, Poſt Rottach.

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone“:

BERLIN: Curt Bauer, Berlin-Südende, Märkiſche Str. 3, II, Tel. Steglitz 110. / MÜNCHEN: Dr. Leopold Zahn, München, Kaulbachſtr. 35, I / FRANKFURT a. M.: Dr. Saſcha Schwabacher, Frankfurt a. M., Marienſtr. 19 / ÖSTERREICH: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerſtr. 10 / NIEDERLANDE und BELGIEN: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Willem van Outhoornſtraat 29 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelſangſtr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / DÄNEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Hotel Belvedere, Raadhuspladſen / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 120 Haven Avenue, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Avenida Leandro Alem 424 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92

Verlag, Geſchäftsſtelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigſtr. 2
Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Kunst auf Bali

Von KARL WITH | Mit drei Abbildungen auf drei Tafeln

Für Moissey Koyan zu seiner Rückkehr nach Deutschland.

Die balinesische Sprache hat kein Wort für Kunst und kein Wort für Künstler. Und dennoch fließt das Leben dieses Volkes über in einen so blühenden Reichtum von Festen und Tempeln, von Bildwerken, Schmuck und Ornamenten, von Gaben einer verschwenderischen Lust zur Gestaltung und zum Spiel. Eine Flut von Phantasie, von Formfülle und Kraft der Äußerung, die in alles überströmt, was aus den Händen, Herzen und Leibern dieser Menschen quillt. Ganz voller Unmittelbarkeit, durchblutet von einem Segen der Sinnlichkeit, gesättigt von Fruchtbarkeit und durchdrungen ganz vom Lebensrausch, der aus dem naturhaften Künstlertum dieser Bauern aufwächst und ständig sich aus sich selbst heraus erneuert.

Wir aber haben Architekten, Bildhauer, Maler, Musiker, Dichter, Schauspieler aus Beruf; haben Kunstausstellungen und Museen, Kunstgewerbe und Kunstwissenschaft, Kunsthandel und Kunstkritik.

Aber haben wir auch Festlichkeit? Erfüllt unser Leben sich im Überschwang künstlerischer Tat und Freude? Baut unsere Kunst einen Himmel um uns alle auf, daß unser Herz aufgeht, daß unser Leib in den Wirbel himmlischer Göttlichkeit hineingerissen wird? Rauscht die Flut begeisterter Zeugungslust durch unser Blut? Dichten die Hände unserer Kinder im Spiel, wie Sonne und Schatten miteinander spielen? Zaubern wir Tänze aus unsern Leibern? Singen die Frauen und fliegen dabei wie die Vögel? Meißeln unsere Bauern und schnitzen ihre Seele in ein Stück Holz hinein? Sind unsere Häuser aus dem Boden gewachsen; sind unsere Kleider eine atmende Haut unserer Körper; sind unsere Kirchen etwa noch Rauschgeburten? Und die Museen sind sie nicht Totenschauhäuser, in denen rauschlose und scheintote Menschen wie Masken gespenstern oder Wissenschaftler den Staub der Jahrtausende philologisch getreu abwischen? Und alle diese „Veranstaltungen", bei denen eine starre und stumme Menge gegen Bezahlung sich der künstlerischen Qual einiger Weniger hingibt und anvertraut.

O, die Künstler unserer Zeit! Märtyrer und Abseitige, denen nirgends Widerhall und Gemeinschaft ist. Lebenskrüppel oft, die aus ihrer Einsamkeit und Armut ihren Reichtum machen; die sich verbrauchen an der Kälte ihrer Umgebung, sich zerstoßen an der Zerrissenheit ihrer Umwelt; die sich nicht durch sich selbst, sondern nur durch das Objekt ihrer Leistung ausleben und beruhigen können, die — gezwungen zur Arbeit, vergewaltigt zur Äußerung, nur auf ihr abgerissenes Künstlertum gestellt — sich in sich selbst herumwälzen, ihre Höhepunkte verlieren und damit sich selbst und die Wirklichkeit.

Und die glückhaften und namenlosen Künstler auf Bali! Wo der Bauer seinen Feierabend in eine Figur hineinschnitzt, Kinder bunte Ornamente auf Palmblätter malen, wo eine Dorffamilie einen unheimlich buntverzweigten Leichenturm aufbaut, wo die Frauen zu Ehren der Götter und sich selbst zur Lust sich schmücken wie Göttinnen und aus Opfergaben riesenhafte blühende Stilleben ersinnen; wo der Bauer auf dem Felde, wenn ein Gott über ihn kommt und ihn begeistert, hingeht und am Tempel sein Gottbild oder seine Dämonenmaske meißelt, indes die Nachbarn sein Feld und seine Familie in Obhut nehmen, und der nach vollendetem Werk als Bauer zu seiner Arbeit zurückkehrt. Wo aus dem Nichts eines festlichen Anlasses eine trunkene Gemeinschaft erwächst im Fest, zum Tanz, zur Prozession, zum Tempelbau.

Haben aber wir überhaupt noch ein Recht, von Kunst zu sprechen, von einer Kunst auf Bali, oder in China, oder in Indien, oder in Ägypten, da dieses Wort von uns so entwürdigt, entheiligt, verschlissen und verhurt ist, da wir diesen sprachlichen Klang, der ein so Gewaltiges aus dem Leben der Völker bedeutet, dem das erschütternde Erlebnis des Menschen zur unendlichen Umwelt zugrunde liegt, das aus der höchsten Liebe ge-

boren ist — auch als Beleg für alles das benutzen, was wir der Natur abgekünstelt haben: Kunststein und Kunstdünger, Kunststück und Kartenkunst und Kriegskunst. Alles das, was nur noch zu Zweck, Mittel und Unlauterkeit veräußerlicht ist,

Hier ist also eine Vielheit des Wortes und eine Armut der künstlerischen Tat; dort kein Wort, aber eine Fülle der künstlerischen Begebenheiten. Kein Wort, weil dort die Kunst noch ein unmittelbarer Lebenstrieb der Gesamtheit ist, der zur Erhaltung des Lebens so wichtig ist wie der Geschlechtstrieb; hier aber nur noch eine — bis zum Beruf erkaltete — Lebensform Weniger ist; weil dort Kunst vom Leben nicht abgetrennt ist, einfach ein natürlicher Lebensausdruck ist, hier aber als etwas Besonderes gilt, etwas Besonderes, an das sich in tragischer Armut die Sehnsucht verkümmerter Menschen anklammert. Oder aber alles das bezeichnet, was nicht gewachsen und urwüchsig ist, sondern gemacht und „gekonnt" ist.

Und so ist es auch falsch, unseren Begriff „Kunst" auf alle Welt zu übertragen; so ist es falsch, nur das Objekt, das Kunstwerk, das letzten Endes nur ein vereinzeltes Exkrement eines lebenswichtigen Vorganges ist, allein und gesondert anzusehen und von ihm Wert und Wichtigkeit abzulesen. Nicht das Kunstwerk ist das letzthin Wichtige, sondern der Vorgang, der zu diesem führte, welche Bedeutung die künstlerische Verrichtung im Leben eines Volkes besitzt, aus welcher Notwendigkeit heraus sich ein Dasein zur Leidenschaft einer künstlerischen Geburt steigert: als Überschuß, als Entladung, als Protest, als Notwehr, als Bezauberung, als Regulativ.

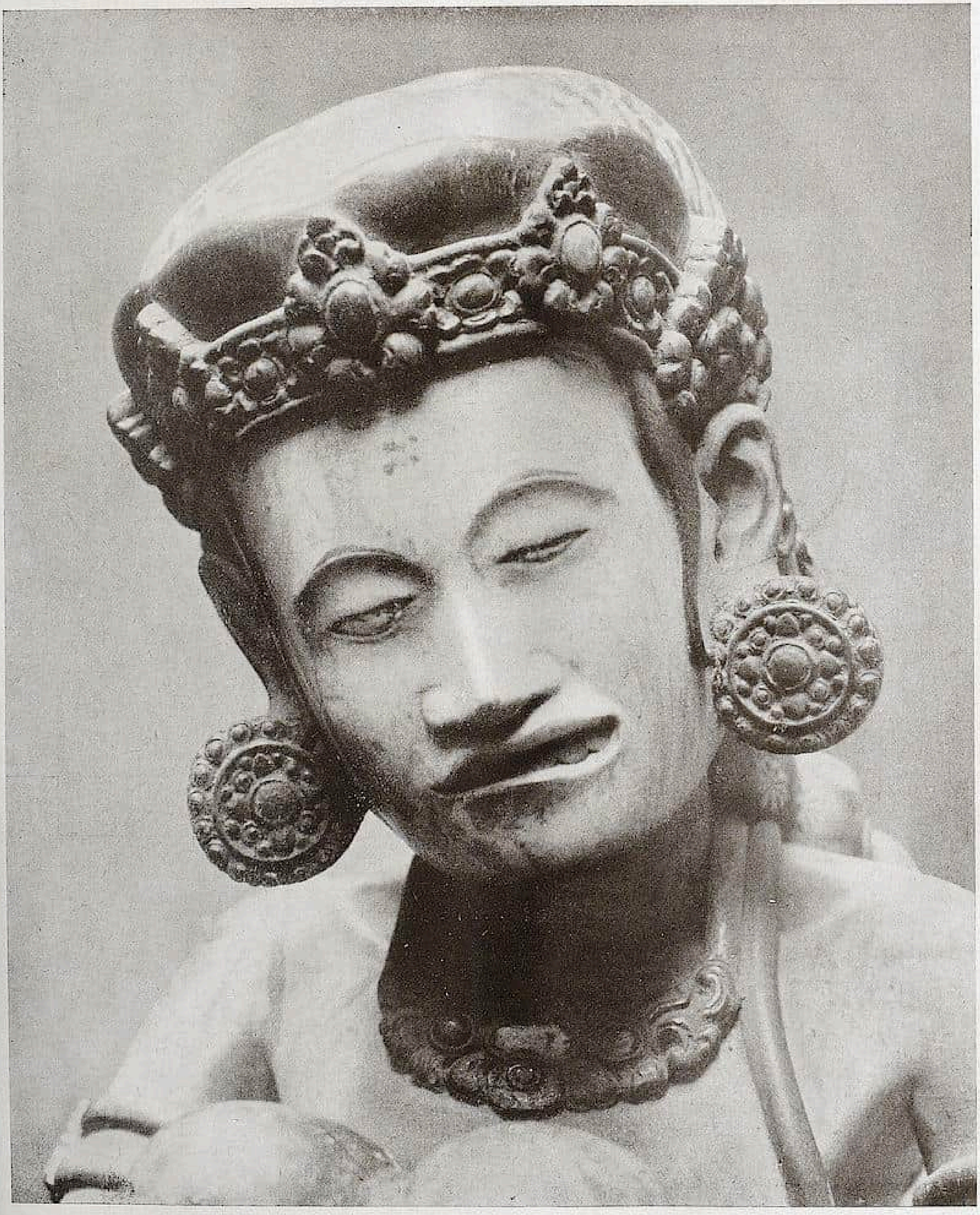
So kann man nicht werten und aufteilen nach der Verschiedenheit der Formbildung allein, der sogenannten Stile, sondern muß auf das Lebensschicksal der Träger zurückgehen und auf den Menschheitstypus dieser Träger, so wie ich diese[1] — im ersten Bande — auf Grund des Verhältnisses zwischen Mensch und Umwelt als die Haupttypen des panischen, kosmischen, magischen, geistigen und intellektuellen Menschen bezeichnet habe.

Nichts kennzeichnet das Zeitalter des intellektuellen Menschen schärfer als dies, daß das Wort „Kunst" als abgeleitet von „Können" gilt. Da sind die Menschen, die alles können und nichts Lebendiges schaffen, die alles beherrschen und dies Leben zu einer Sache, die man beherrschen kann, gemacht haben; die über alles schonungslos gebieten: über sich, Mittel, Welt und Technik. Die furchtbare Selbstenthauptung der Objektivation greift über in die eigennützige Übersteigerung der natürlichen Kraftquellen vermöge des Intellektes, der Disziplin, der Entmenschlichung, des Willens und der Energie. Was in den Regionen anderer Menschheitstypen der Götterbaum, der Tempel, die Pyramide, der Dom ist — ist hier Fabrik, Ozeandampfer, Bahnhof, Markthalle. Die Welt ist ein Kunststück geworden.

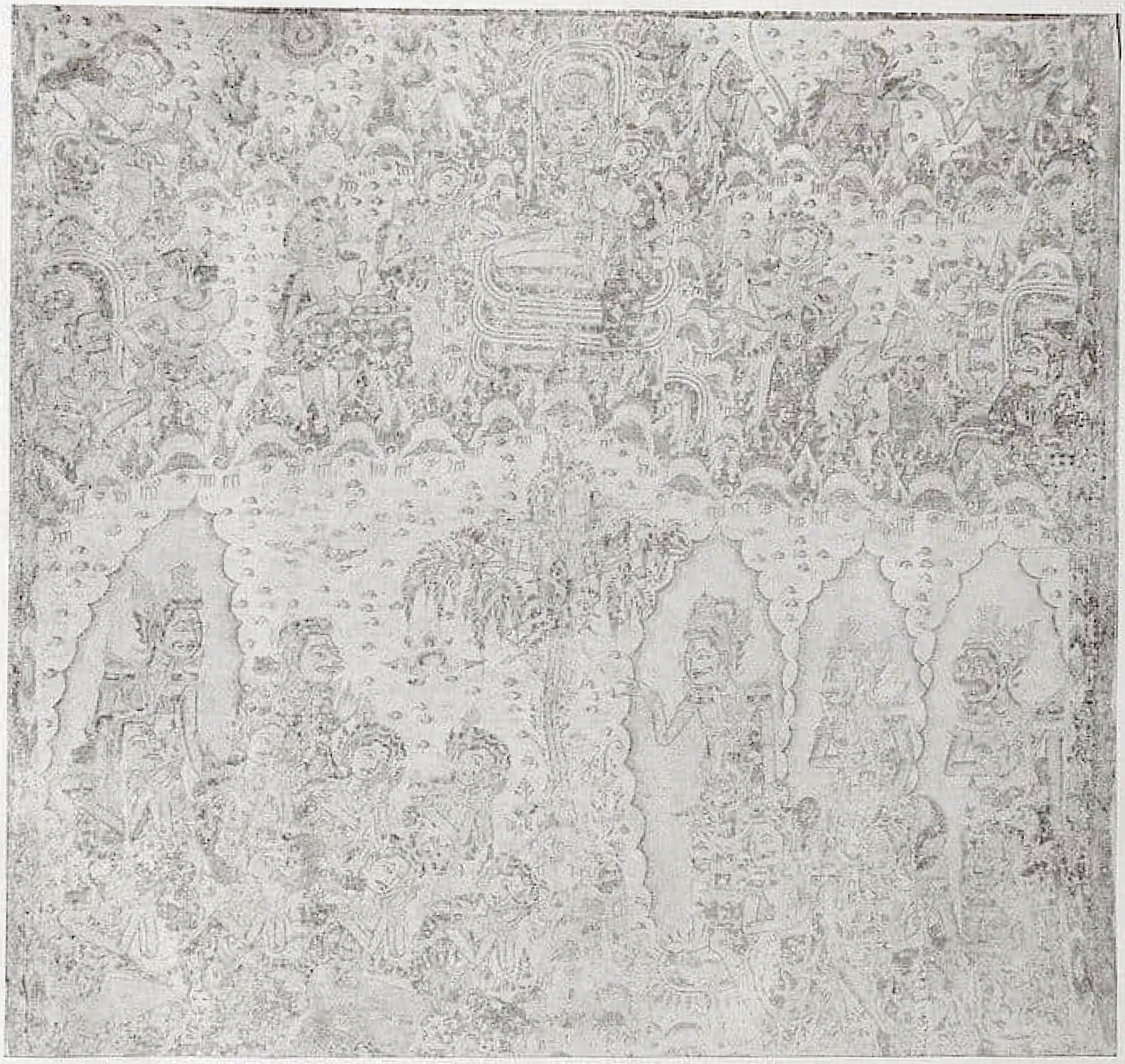
Und was an künstlerischer Gestaltung daneben noch geduldet wird und aus diesem kargen Boden noch entstehen kann, das ist mehr Lustbarkeit und Lebensergänzung oder Krampf als Festlichkeit und Lebenserhebung. Das geht ebenso vom Objekt aus, von der Beherrschtheit der Mittel und vom intellektuell und sinnlich Beweisbaren und Begrenzten. Die Naturalistik dieser Formgebung und Formauffassung legt dabei die ganze verkümmerte eigene Leiblichkeit bloß, indem das, was dem Menschen fehlt, gesucht wird, irgendwie in ein Außenobjekt verlegt und vorgetäuscht wird, an dem er seine Verkümmerung, Impotenz und Unterdrücktheit auslebt.

Die Katastrophe dieser unfruchtbaren, entwurzelten Lebensordnung ist eingetreten. Und die Kunst erhält im selben Augenblick wieder ein transzendentes Gesicht; die künstlerische Tat erwächst aus der Vitalität naturhafter Erregung oder aus der Glut explodierender Nervenkräfte. Ja, die Kunst ist es, die dies Chaos der Verwandlung am schärfsten mit verursacht hat, und gerade an dieser modernen Kunst erleben wir, wie der Wert der Funktion höher ist als der Wert der Leistung. Diese Kunst ist wieder Welt-

[1] „Bali und Wir" im ersten Band Bali der ersten Auflage, in der zweiten Auflage sind beide Bände in eins zusammengezogen.



Bali. Holzplastik mit farbigem Lack: Göttin der Fruchtbarkeit, Kopf.
Sammlung Yi Yüan, Amsterdam.



Bali. Malerei.

Bes.: Meurs, Amsterdam.

entdeckung, ist Entladung, ist Auflösung; ist in ihrer aufwühlenden, schonungslosen Leidenschaft im hohen Maße Protest, Aufruhr, Sehnsucht. Sie bedeutet die Selbst-Findung des Menschen, seine Lebensrettung. Aus Notwendigkeit schleudert die Zeit diese künstlerischen Taten heraus, da sie sonst ersticken würde an der inneren Ballung oder verhungern an der eigenen Armut von Leib und Seele. Viel Kampfstimmung; denn diese Kunst hat die Funktion der Auflösung der Starre, ist „Starrhemmung", ist daher notgedrungen problematisch, übersteigert, konfus in ihrer Richtungslosigkeit, in ihrer Hemmungslosigkeit oft schamlos. Aber indem sie zerstört, schafft sie eine neue Virginität des Welterlebens, entlädt sie unterirdisch gehemmte Kräfte, breitet in ihrer bewegten Triebhaftigkeit Gefühlswärme aus. Predigt, glüht, schreit, betet, fleht, zertrümmert; irrt noch fassungslos geblendet im Nichts, liegt noch gekreuzigt im Traum und taumelt im Wirbel der Wirklichkeit.

Doch diese Kunst der „Expression" ist nicht mehr „Können", ist ein Übermaß, ein Überdruck, ein Überdruß; ist triebhaftes Ausleben. Ist auch wieder das, was im Mittelalter das Wort „Kunst" bedeutete, das nicht als abgeleitet von „Können" im mechanischen Sinn galt, sondern wo Können den Sinn des geistigen Vermögen, des Verstehen, Erkennen und Wissen besaß. Die altgermanischen Sprachstämme kann, kne, kno sind verwandt den griechischen und lateinischen *γνῶ* in *γιγνώςκω* (g)nosco, notus. Hier ist also „Kunst" gnosis verwandt. Wie Brunst von brennen, so Kunst von können; Kunst ist Erkenntnis, Weisheit.

Und in dieser Bedeutung ist das Wort „Kunst" dann Ausdruck und Beleg für das, was Kunst in der Zone des geistigen Menschheitstypus bedeutet. Sie ist die Manifestation des geistigen Ich in der Welt. Alle irdische und leibliche Bindung und Unterdrücktheit der Seele der Erde gegenüber löst dieser Mensch auf durch die Aktivität seiner Gefühle, durch alles, was Steigerung des Ich der Erde gegenüber ist: Erkenntnis, Wissen, Inbrunst, Ekstase, Sehnsucht. Alles, was er leidet durch Hemmung und Begrenztheit, schleudert er auf im Erlebnis des Geistes und der künstlerischen Tat. Er schreit sein Ich hinaus, er baut sich selbst in die Himmel, er schafft sich eine Geistwirklichkeit als Protest. Seine Himmelsträume, die aus Not, Andacht, Wut und Verlangen erblühen, verwirklicht er in Stein und Holz; verkriecht sich darin oder befreit sich daran. Er ist der Gekreuzigte, der nicht tanzen und lieben kann — und sich im Schrei, im Werk und im Gebet vom Schmerz erlöst. Er ist ganz unlebbare Sehnsucht, ganz seelische Entladung. Er ist in seiner Kunst der sich selbst Behauptende und zugleich der, der sich von sich selbst entbindet. Der immer wieder auflöst in Inbrunst, Schmerz, Versündigung, Leidenschaft, als der tief Ruhen-Wollende. Und alle Kunst ist Brücke zu Gott; ist die geistige Wirklichkeit, die er lebt; ist seine Weltschöpfung; ist ewiger Weltkampf voll Verzweiflung und Erfüllung durch Gnade.

Wissen aber ist nicht nur ein Erkennen, sondern auch ein Besitzen im Geiste und durch den Geist, und führt dazu, dem Äußeren oder dem Anderen überlegen zu sein. So wächst aus dem geistigen Ich sowohl Gott als auch Macht, als die Überlegenheit und Ordnung, die sich selbst diktiert. Aus dem In-Gott-Sein-Wollen wird das Gott-Besitzen-Wollen. So nimmt dieser Mensch durch die künstlerische Verrichtung in Besitz, realisiert, spiegelt sich. Und es ersteht aus der Erschauung: die Täuschung. Und die Selbstbehauptung erbaut sich eine Welt voll Pracht, Ordnung, Glanz und Mächtigkeit, die — wenn erkaltet — blendet, unterdrückt und den Menschen selbstgefällig und selbstherrlich macht und zum eitlen Satan. So folgt auch auf die Gotik die Renaissance.

Wie beim geistigen Menschen die künstlerische Verrichtung darin sich äußert, daß der Mensch in seinem geistigen Ich die Starre der Umwelt auflöst, beruht diese beim magischen Menschen auf der Auflösung der Starre und Enge in sich, der Gleichsetzung des Ich zum Universum. Kunst bedeutet hier den immer wieder erneuten konzentrischen Angriff und Durchbruch der Ichheit zur Unendlichkeit, die Aufhebung jeglicher Grenzsetzung durch eine unbegrenzte, als solche unbewegte Wechselfolge von Ausstrahlungen

und Einatmen; bedeutet die Verdichtung des Universum zu einem mikrokosmischen Brennpunkt und immer wieder die Erstellung des magischen Gleichgewichtes zwischen Seele und Universum. Das künstlerische Objekt ist hier Niederschlag all der unfaßlichen Ströme, Kräfte und Einwirkungen das All auf die Ebene menschlichen Erfassens und Erlebens; oder ist die Projektion der seelischen Ergriffenheit in die Unendlichkeit hinein. Das Selbst bis zur Weltheit aufgelöst, wobei die Leere nur das vollkommene Geschehen-Lassen bedeutet, das Ineinander-Aufgehen, das leidenschaftslose Aufnehmen der Welt in die befreite, d. h. unbegrenzte Seele. Lautlose Stille oder visionäre Erschauung; Offenbarung. Immer wieder gesammelt in der Vollkommenheit menschlicher Ruhe, gesteigert durch die restlose Bereitschaft des Medium — wird die Unendlichkeit erwirkt; und aus der Gebundenheit des Symbols — als künstlerischer Ausdruck eines Unausdrückbaren — wirkt sie zurück in die Ungebundenheit der Seele. Diese Kunst ist nicht widernatürlich, sondern übernatürlich. Eine Buddhagestalt oder ein chinesisches Landschaftsbild.

Ist hier alles Gleichmaß der Schwingungen, so beim panischen Menschen ein Gewitter. Die künstlerische Verrichtung stellt sich hier geradezu als ein Erbrechen dar, durch den Überdruck der Naturpotenz auf die innere Epidermis. Ist zugleich Notwehr und furchtbare Besessenheit. Weder Vision, noch Erschauung, noch Verdichtung, sondern ganz geballtes physisches Geschehnis. Das künstlerische Objekt bedeutet ein Dasein ohne Ich, ist kein Abschluß, hat keinen Vater, verkörpert keinen Menschwert gegenüber dem Naturwerk. Nicht wie der Mensch die Natur anschaut, erlebt, aufnimmt, zurückstrahlt, sondern wie die Natur aus sich herausschaut, sich selbst ejakuliert. Diese Objekte entstehen von selbst; sind unmenschlich, nicht übermenschlich. Aber an ihnen und in ihnen lokalisiert sich des panischen Menschen tiefste Weltangst und wildeste Dämonie. So sind die Negerplastiken.

Eingespannt zwischen den Zonen des panischen und magischen Menschen lebt der kosmische Mensch, als dessen Vertreter wir den balinesischen Menschen ansehen. Die Kunst, die auf dem Boden seiner physischen Existenz[1] entsteht, ist unmittelbar Fortsetzung der physischen Gegebenheit, Produkt der gesamten ineinander wirkenden Kräfte der Natur, von Boden, Klima, Wuchs, der leiblichen Beschaffenheit des Menschen und seines Spieles mit der Natur. Die wuchernde Fruchtbarkeit des Bodens geht über in die wuchernde Üppigkeit seiner Phantasie. Sein naturhaftes körperliches Empfinden setzt jede innere Erregtheit unmittelbar in körperlichen Ausdruck und Erleben um: im Tanz, Fest, Schmuck, Spiel, Prozession. Hier liegt der Hauptwert ganz auf der Verrichtung, nicht auf dem Objekt. Als solche und damit als Werte, die den Akt künstlerischer Zeugung überdauern, bleiben nur die in festem Material, wie Stein und Holz, übergegangenen Ekstasen bestehen.

Die künstlerische Verrichtung bedeutet hier Ausgleich, die dauernde Erstellung, Erhaltung und Erneuerung des schwankenden Gleichgewichtes zwischen Leib und Natur als Element, zwischen Menschen und Göttern; ist ewige Verwandlung und Auflösung, ist Opfer und Erneuerung.

Immer ist es so, daß die künstlerische Tat im Notpunkt der Selbsterhaltung, im Brennpunkt der Selbstenteignung steht, am reifsten Herd des aufdrängenden, verdichteten Menschtums aufzündet und dann, wie Furcht Gefahr anzieht, oder wie die gesteigerte Geschlechtssphäre zwei Menschen zueinander reißt, das Werk tausendfältig die unschöpferischen Gemüter anzieht, zur Auslösung zwingt, steigert und erneuert.

Dieses Gleichgewicht erneuert sich durch die Abgabe des physischen Reichtums des Bodens durch die künstlerische Entäußerung. Dieser Reichtum ist mit der Fruchtbarkeit des Landes und durch die Ökonomie der menschlichen Arbeitsleistung und der kommunistischen Besitzregelung gegeben. Der Boden wuchert und der Mensch hält Maß, häuft nicht an, überlastet sich und den Boden nicht, kennt keinen Eigenwert persönlicher

---

[1] „Bali und Wir" in Insel Bali, zweite Auflage.

Nutznießung. So bleibt Kraft und Muße in vollem Maße frei, und aller Reichtum, der das Maß der Bedürfnisse übersteigt, wird an die Götter im Fest verschwendet und wird so nie zur Versuchung, zur bedrohenden Fäulnis der Anhäufung. Dabei ist alle Lebensgewohnheit bescheiden und einfach, um im Fest alle Dämme zu durchstoßen und im Rausch unbegrenzte Verschwendung zu sein.

Und dieses Gleichgewicht wird gewahrt durch die Neutralisation aller Bedrohungen von innen und außen her. Die Wirbel nächtlicher Ängste, die Dämonen unfaßlicher Geschehnisse werden gebannt. Oder die Gefahrzentren, die die Aura zu zerreißen oder das Leben zu vernichten drohen, werden zur Explosion gebracht und abgeleitet, indem man einen positiven Gegenwert schafft und entgegensetzt.

Die künstlerische Verrichtung bedeutet hier weiterhin Läuterung, als wirkliche Reinigung gefaßt, Befreiung, Befruchtung; ist Zauberei, Amulett, Lokalisation.

Die künstlerischen Äußerungen sind die Reaktionen auf alle Erschütterungen, die der Leib als Kosmos erfährt. Kunst ist das virginäre Erlebnis seines Selbst, das Erfassen des Übermenschlich-Seienden, das Forttönen der Sinne über das Bereich des Sichtbar-Leiblich-Lebbaren hinaus; ist Weltentdeckung und Schöpfung. Ist eine menschliche Tat inmitten aller physischen Erdrücktheit; ist Stoffwechsel; ist Menschbehauptung; ist die Kettung innerhalb des menschlichen Zusammenseins; schafft glühende Bindung und Erhaltung der Gemeinschaft. Ist Einatmen, Verdauen, Ausstrahlen. Ist Verbrüderung mit den Göttern; Harmoniebildung zwischen Gott und Mensch. Ist Anrufung, Erhebung, Opfer, Fest, Dankbarkeit, Flehen. Ist Hymnus und Apotheose. Ist die Kristallisation der übermenschlichen Gewalt im Bereich menschlicher Erlebniszone. Und ist — wie im Leichenkult — die Auseinandersetzung mit dem Tode: Schrecknis, Überwindung und Weltlust. Nur wer tiefstes Lebensgefühl besitzt, kann den Tod erleben.

Alles das ist hier Bereich der Kunst. Kunst ist Lebenserhaltung. Wie kann es da Künstler aus Beruf geben? Kunst ist die letzte Äußerung des Menschsein; und so sind alle Menschen Künstler. Ob sie sich schmücken oder tanzen, ob der einzelne im Rausch zu Gott spricht oder Gott durch ihn zu einem Bildwerk eingeht, oder ob ein Dorf oder eine Familie zur Gemeinschaft eines Festes, eines Tempelbaus zusammenklingt, wo alle Grenzen des einzelnen sich auflösen, alle Einzelkräfte sich zusammenballen zu einem Wirbel, zu einem Orkan, zu einer rollenden Kugel, einem Regenbogen, einem Blutsturz oder einem Feuerwerk.

Er kennt keinen künstlerischen Zweck, sondern gehorcht nur dem Trieb und Zwang zur Entladung. Und so gibt es auch kein Wort für Kunst; denn Kunst durchdringt hier den gesamten Bereich des Daseins. Auch erlebt dieser Mensch ja durchaus alles Leben als Gegenwart, lebt immer den Augenblick vom Trieb aus; so fehlt ihm das Empfinden und das Bewußtsein der Zeit, also auch das Gefühl für Dauer, oder der Sinn für Zukunft.

Zeit ist immer Gegenwart. Raum bleibt immer Nähe; ist Körper. Und dieser immer nahe Körper der Welt ist sein Leib — oder ist es als Mittelpunkt. Dieser bewegliche, reiche, durchblutete, ganz einheitsvolle, verzweigte Leib ist das Material seines unerhört sinnlichen Erlebnisausdrucks. Besitzt eine wundervolle Fülle der Bewegtheit und zugleich Zucht und Beherrschtheit. Diese Leiber sind Bildwerke.

Tanz und Spiel sind hier die wichtigsten Elemente der menschlichen Entladung, der künstlerischen Formulierung. Das leibliche Eigenmaß von Schönheit und der Ausdrucksreichtum der Körper gehen über in die rhythmische Bewegungsfolge des Tanzes. Er spielt mit seinem Körper und seine Phantasie ist nicht eine Phantasie von Worten und Gedanken, sondern von Gliedmaßen. Und seine physische Expression ist unendlich mannigfaltig; ob kleine Mädchen sich im Tanz entfalten, ob Schauspieler ihr Spiel treiben, ob ein Priester die geweihte Blüte aufhebt oder Berauschtheit die Leiber entfesselt, letzte Ekstase ihn auflöst, enthebt, ob er mit Waffen springt oder um eine Leiche kämpft oder mit phantastischen Dämonenmasken sich umherschleudert. Dabei steigert er alle natürliche Bewegung zum freien, eigenwilligen Gestus, schafft neue Profile und

Konturen des eigenen Körpers, verzweigt den Leib zu seltsam ornamentalen Stellungen, oder gibt ihm letzte Freiheit, entbindet sich von aller Hemmung und stellt sich gewissermaßen in die Luft. Ganz den tausendfältigen Suggestionen hingegeben; da ist der berauschende Duft des Abends, sind Fackeln, Blumen, Weihrauch, Musik; Geschlechtsrausch und Weltangst, Übermut und Dämonenfurcht, Sinnenlust und Gottnähe.

Mit welcher Selbstverständlichkeit sich im Tanz, im Fest, bei der Prozession die Menge rhythmisch organisiert, sich aneinanderreiht, auflöst, sich zusammenballt. Wie sich Gruppen bilden von einer plastischen Schönheit und einer kompositionellen Reinheit, einem Zusammenfluß, einer Abfolge, die an die Reliefs vom Boro Budur[1] erinnern. Ob wohl die körperliche Ausstrahlung dieser Menschen so stark ist, daß sie, ohne sich zu berühren, sich zu sehen, in Wechselwirkung miteinander stehen und ihre Leiber sich unbewußt gegenseitig angleichen — wie im Spiel der Liebe?

Immer bleibt er eingebettet in den Rhythmus der Natur, wird durchstrahlt von lebendiger Fülle; ist Urwuchs, ist Pflanze, Tier, Baum, Wolke. So bleibt alles, was er tut, was von ihm ausgeht, was durch ihn geschieht — wie ein Stück Natur, schön, unberührt, reich und ganz. Er schöpft aus einer Fülle und bleibt unerschöpflich. Und da er ohne Zeit ist und daher unbeschwert bleibt — ist immer Zeit da, und Muße, Kraft und Lust. So erwächst die große Festlichkeit. Und da er wie ein Tier sich nicht absondert — erstehen die Reigen der Geselligkeit.

Wie das Chaos des Urwuchses zum Ornament der Arbeit und des Fleißes wird, so auch zum Wohlklang alles dessen, was seine Hand beginnt. Er kann gar nicht anders; er schmiegt sich mit seiner blühenden Sinnlichkeit jedem Stoff an. Ob er eine Blume ins Haar steckt, einen Schleier um die Brüste legt oder eine Reisfeldterrasse in großen Kurven zieht.

Und was er tut, tut er ganz. Mit dem ganzen Leib und der ganzen Spannung des Triebes. Man sehe sich den Flötenbläser an; er hat den Schwerpunkt seines Leibes in die Flöte verlegt; ist ganz in sie eingegangen; und die Flöte ist lebendig geworden. Und dieser Mensch ist immer bewegte Anteilnahme; ob er — wenn er einem Tanzspiel zuschaut — mitgerissen einspringt und mittanzt, oder ob sich eine Theaterarena auf dem Dorfplatz aus lauter Menschenleibern aufbaut. Da ist die Einwirkung all der klopfenden Herzen, der hingerissenen Augen, diese ganze warme Atmosphäre dicht geballter und erregter Menschen. So gleicht beim Theater die Arena einem unheimlichen Wirbel, der von der Menschenmenge ausstrahlt, und der die Spieler fast wie Puppen durch ihr Spiel hindurchtreibt.

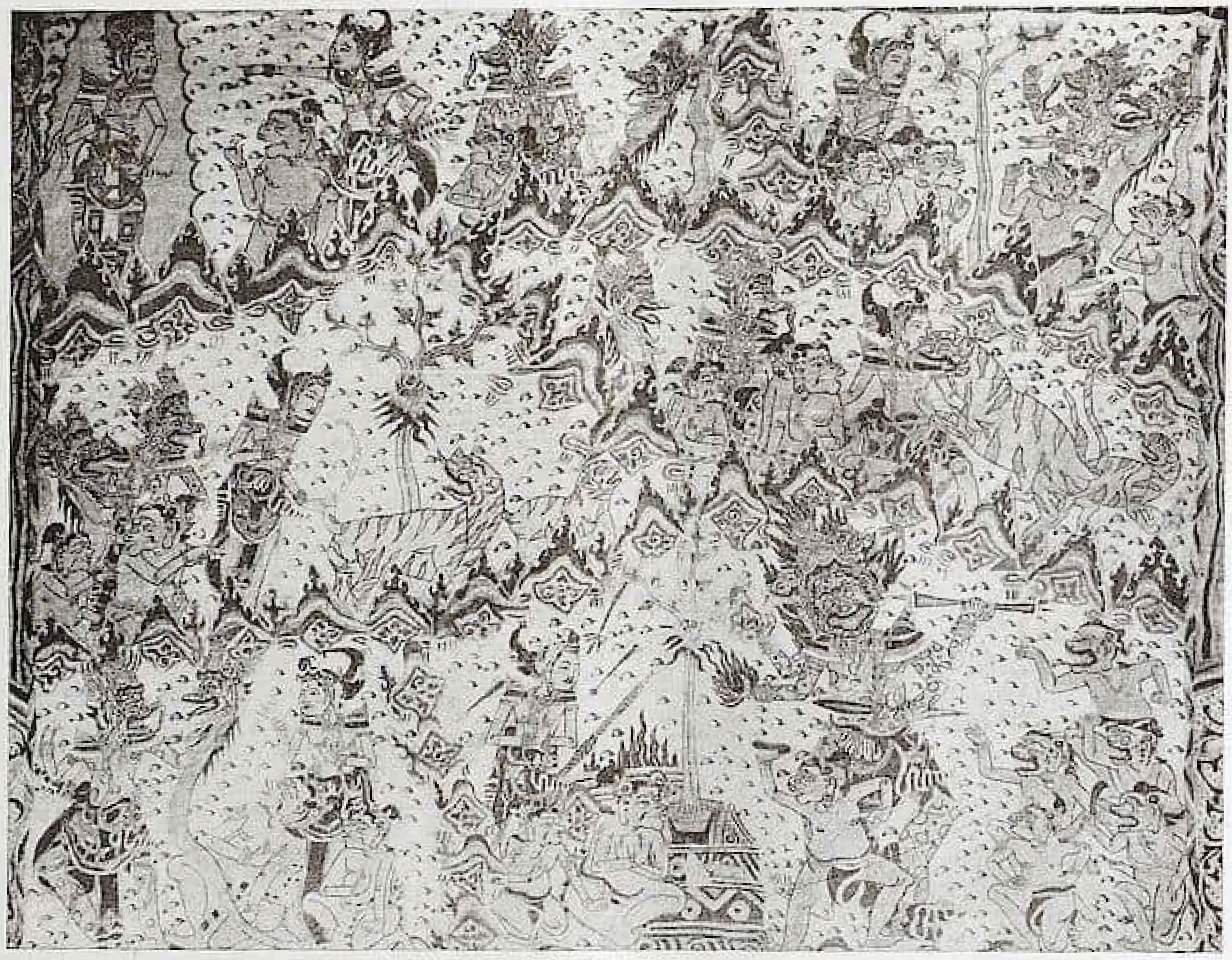
Und was er tut und gestaltet, besitzt und behält immer den Reiz der Improvisation; bleibt vergänglich, flüssig; eine Blüte des Augenblickes. Und von welch einer Fruchtbarkeit und welcher Fülle der Phantasie zeugt es, Kunstwerke, wie die riesenhaften, bunten Opfergabenstilleben, zu errichten oder einen stillen Tempelhof zu einem Urwald von Gaben und Türmen zu verwandeln, oder zur Leichenverbrennung vielfältige Bauten zu errichten — alles das nur für die Vergänglichkeit weniger Tage — um an tausend anderen Tagen und Orten ebenso reich und blühend wieder zu erstehen.

Der Boden gehört den Göttern. So gebührt das Schönste dieser Erde auch den Göttern. All die Feste in ihrem Reichtum sind Gaben an die Götter. Und so wird auch das Land übersät mit einer Unzahl kleiner und großer Tempel — an einem Wegekreuz, im Schatten eines uralten Baumes, am Reisfeld, im Wald, im Dorf, im Bauernhof. Alles ist ja beseelt. Die Götter werden verherrlicht, angefleht, genährt, besänftigt; die Dämonen gebannt, beschworen. Durch Bau und Bild.

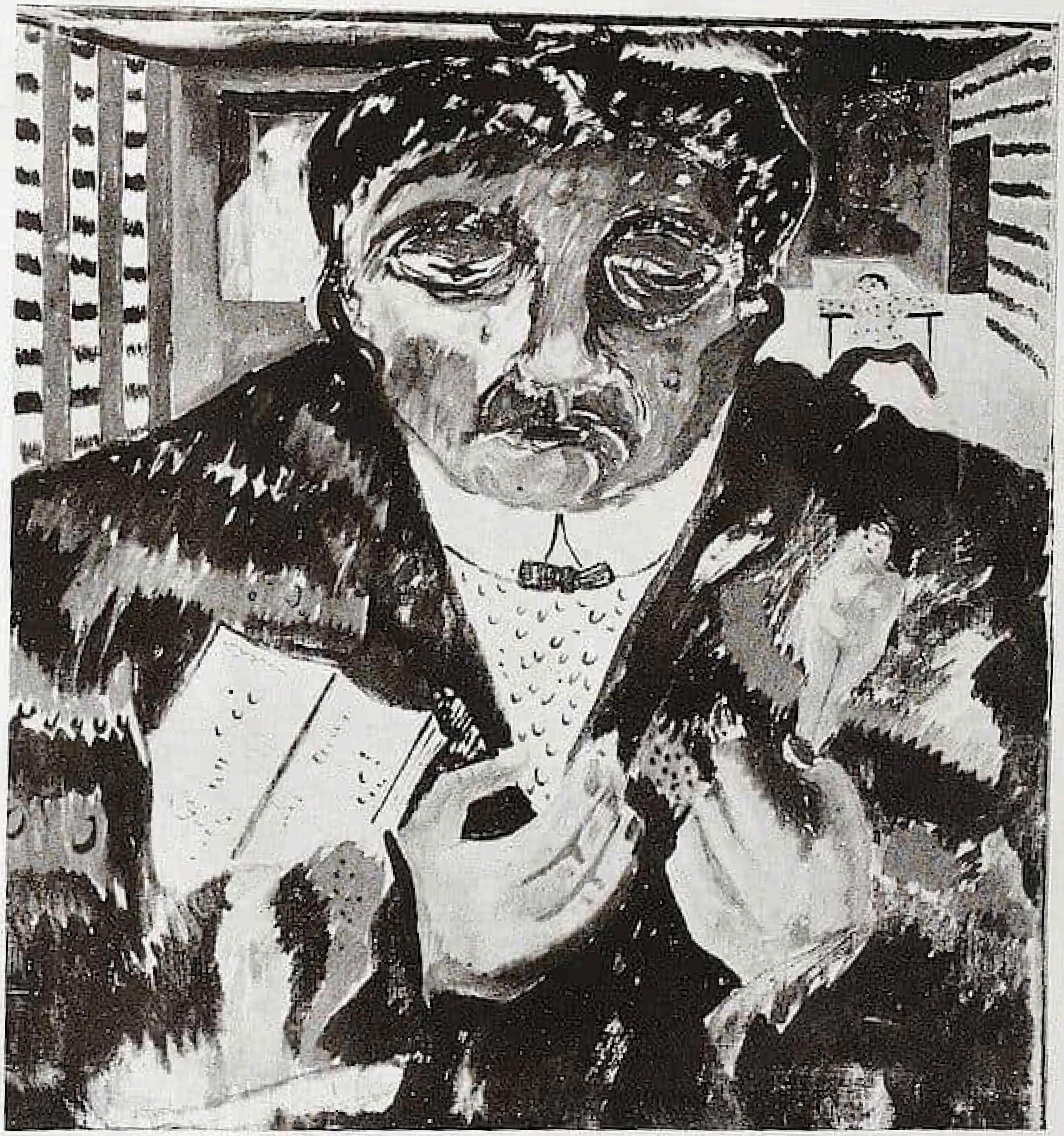
Hier ist wenig mehr zu sagen. Was nützt es auch, im einzelnen aufzuzeigen, ob jene Dachgiebelform von China stammt, jenes Ornament von Indien; jenes Bild von Java beeinflußt ist. Es ist eine insulare Kultur, die über die Meere hin von den großen

---

[1] Vgl. Band I, Java.



Bali. Malerei. Szene aus dem Rāmāyana (?)
Bes.: Meurs, Amsterdam.



Franz Radziwill.

Der Mann. Ölbild.

Mutterländern asiatischer Kultur gespeist wurde. Am stärksten, also nach Einbruch des Islam auf Java die Kultur der späten ostjavanischen Reiche nach Bali herüberdrängte.

Viel Panisches lebt hier noch in den Bildwerken und Architekturen sich aus; viel Wildheit, Angst, Schrecknis. Dann wieder Größe, urhafte Zeichen und Gewalt. Nirgends Ruhe; überall Ausbruch, Bewegung, Überfülle.

Tief in die Landschaft eingebettet stehen die kleinen Tempel, im Gewirr der Bäume oder Felder; die großen, lose zusammengeschlossen, von Höfen umringt, von Mauern umzogen, von Toren und Türmen überhöht. Die Phantastik des Urwaldes, die Leidenschaftlichkeit der landschaftlichen Gliederung, die explosive Überfülle des Bodenwuchses — alles das lebt hier weiter im Rausch der Formen, in der Richtungslosigkeit der Profile, in der sprunghaften Zerreißung von Licht und Schatten. Bricht auf in der furchtbaren Tollheit eines Tores voller Spukgestalten oder wuchert im Ornament, das wie dichtes Unterholz das Gefüge der Wände überlagert; oder entblößt alle Wurzeln von Erde, Sinnlichkeit, Schmerz im Bild der Göttin der Fruchtbarkeit. Oder aber besänftigt alle regellose Flut, stürmt vom Boden auf, schwingt sich in die Höhe, türmt; bricht das verschlungene Dickicht um zu einem geregelten Muster, zur strengen Ordnung, zur Staffelung, zum rechten Winkel; kantet, löst die Ballungen auf zum Gleichmaß einer melodischen Folge.

Voller Sinnlichkeit erfaßt und verwirklicht; überhöht; niemals entsinnlicht, sondern als Form höherer Wirklichkeit hingestellt. Ob Tanzgeste, ob Fratze, ob Ornament, Bildwerk oder die bunte Fläche eines Holzgemäldes oder Seidenmusters — immer ist es die rein überwirkliche Form, die der Phantasie entstammt, die phantastisch und eigenwillig Träger und Ausdruck ist dessen, was den physischen Umkreis des Daseins übersteigt. Die Phantasie ist hier nicht fortwirkende Anschauung und Erfahrung oder Reproduktion, sondern ein fortdauernder Akt menschlicher Schöpfung, ein über sich selbst Hinausgreifen. Und das ist um so eindrucksvoller, da dort, wo dieser so ganz naturhafte, sinnlich gelöste und körperlich schöne Mensch sich künstlerisch äußert, er sich nicht selbst als Norm setzt und gebraucht — im Sinne unserer Naturalistik — sondern eine neue expressive Form schafft, die jenseits der Grenzen unmittelbarer Erfahrung liegt. Nicht deshalb, weil sein „Natursinn" verkümmert ist, sondern weil er so absolut naturhaft ist und lebt. Und so ist das Kunstwerk wirklich eine Steigerung über den Menschen hinaus und eine Wirklichkeit, die tiefer oder höher liegt als der Alltag; ist das Gesicht statt des Anblickes.

Und diese Bildwerke, die ich Exkremente nannte und solche sind, brauchen aber deshalb nicht tot zu sein; wie sie vom lebenden Medium ausgestrahlt wurden, so strahlen sie zurück, wenn sie zum Leben zurückerweckt werden und unter der Neubelebung der Opfernden, Betenden, Schauenden, Erlebenden wieder Funktions-Mittelpunkte darstellen, positive Kraftquellen oder Widerstände sind, an denen ein Mensch sich entlädt, auslöst, belebt, reinigt, erhebt und sein Gleichgewicht herstellt. Bleiben dann Blitzableiter für alles das, was den Menschen erschlagen, vernichten und erdrücken kann.

Dann bleiben sie lebende Wesen.

In Museen aber, unter Glas — als ästhetische Angelegenheit gewertet — oder die tausend Bilder an den Ausstellungwänden — oder ein Kunstwerk, das man erst bezahlen muß, das einen Namen trägt — können die lebende Wesen sein und bleiben?

Nachwort des Herausgebers

Der obige Artikel von Karl With ist als Einleitung zu dem im Folkwang-Verlag, Hagen, veröffentlichten zweiten Band „Bali" erschienen, dessen zweite Auflage soeben erschienen ist. Bei der Bedeutsamkeit der grundsätzlichen Einstellung, die in dem obigen Aufsatz gegeben ist, erschien es uns Pflicht, den Ausführungen auch an dieser Stelle Raum zu geben, zumal die Erfahrung lehrt, daß bei Publikationen, die ihren Hauptnachdruck auf die Ausgestaltung des bildlichen Teils legen, ein solcher Text, der nur mittelbar das eigentliche Thema berührt, von dem Publikum im allgemeinen viel zu wenig beachtet wird.

Franz Radziwill

Von ROLAND SCHACHT
Mit 7 Abbildungen auf 3 Tafeln[1]

Es ist ein Verhängnis aller kunstgeschichtlichen Betrachtung, daß sie, um einen Begriff von neu auftretenden Erscheinungen zu vermitteln, immer nur an schon Bekanntes, also Älteres, schon Vorhandenes anknüpfen kann, durch welches jedoch gerade das Neue seiner Natur nach immer nur unvollkommen charakterisiert wird. Andererseits hat dieses Vorgehen den Vorteil, den Uneingeweihten hinsichtlich der Grundtendenzen, der allgemeinen Richtung oder äußerlichen Erscheinung des Neuen rascher und bestimmter zu orientieren als es durch voraussetzungslose und abstrakte Beschreibung geschehen könnte.

Mit diesem Vorbehalt läßt sich des jungen, noch nicht dreißigjährigen Radziwill bisherige Art am kürzesten umschreiben, indem man sagt: die Seele Ensors im Körper eines Bauernjungen. Man könnte auch sagen: ein Matisse ohne alle impressionistischen Anfänge mit einer deutsch-slavischen Gesamteinstellung. Oberflächlichere werden, an die väterlicherseits russische Abstammung des Deutschen Radziwill erinnernd, vor allem auf Einflüsse Chagalls hinweisen. Zwischen ihm und Radziwill jedoch steht die Entwicklung einer ganzen Generation. Um es gleich vorauszunehmen: Chagall erscheint heute als der große Anstoß, der ursprüngliche Beweger, der Einweiher in neue Mysterien. Seine großen Werke sind neue Welten, aber einige sind bereits klassisch-fest geworden. Bei Radziwill ist über diese durch Chagall gelegte Schwelle hinaus noch überall frischgrünes Neuland in voller Entfaltung, aber auch, im Gegensatz zu der häufig schlackigen, eng oppositionellen Art Chagalls, volle Selbstverständlichkeit. Chagalls Mystik ist immer noch irgendwie in seelischen oder geistigen Untergründen gebunden, entspringt aus chaotischen Tiefen, ringt sich gleichsam mit sicheren, zähen Bewegungen durch Gegenständliches und Künstlerisches ans Licht. Bei Radziwill ist diese Mystik gleich von Anfang an da und erwächst aus den Dingen selbst. Und ganz ähnlich ist das Verhältnis der Farbengebung. Bei Chagall beginnen gleichsam die Farben erst zu erglühen, sie wachsen in einzelnen Fällen zu höchster Intensität, behalten jedoch immer etwas Aktives, Zielstrebendes, während es im Gesamtwerk des Künstlers noch genug des Erdigen, Schmutzigen, auch Krassen, Mischigen gibt. Bei Radziwill ist schon von vornherein alles heller Mittag. Die Farbe braucht nicht mehr zu werden, sie ist da in praller, durch nichts mehr in Frage gestellter Gesundheit. Sie wird nicht mehr in mühsamer Förderung geboren, sie dient von vornherein als Baustein.

Die Farbe ist in der Tat das Element Radziwillschen Schaffens. Eine urgesunde kräftige Bauernfarbe, die auch den Absolutismus von Kreideweiß und Tiefschwarz nicht zu scheuen braucht, sondern beide gern in ihren Reigen mit aufnimmt. Sie wird ohne alles brutale Pastoso, breit aber ohne Gewaltsamkeit und so dünnflüssig aufgetragen, daß fast überall der oft offengelassene Kreidegrund noch durchschimmert oder doch fühlbar bleibt. Es ist keine Valeurmalerei und hat mit Natur nur insofern etwas zu tun, als sie nicht nach impressionistischer Weise verfeinerte Beobachtung registriert, sondern die Natur aus wenigen einfachen, nur durch ihr Nebeneinander, nicht in sich variierten Ganztönen neu aufzubauen strebt zu einem Ganzen, das nicht Abbild der Natur im alten Sinne, sondern Reflex der Natur in neu entdecktem Märchen- und Wunderland gibt. Wohl sind die Töne nach dem Stärkegrad unterschieden und spielen in verschiedenen Temperaturen, aber es sind ganze und Grundtöne. Die Art der Farbenbehandlung gibt den meisten Bildern etwas geradezu Dramatisches. Aus dem einfachen biderben Nebeneinander der Farben ergeben sich überraschende Aufschlüsse über ihre Natur und ihre inneren Wirkungsmöglichkeiten. Und die Klarheit, mit der diese Wir-

[1] Die Abbildungen erscheinen mit Genehmigung der Kunsthandlung Alfred Heller, Berlin W, Kurfürstendamm 44, die auch die ersten Kollektivausstellungen des Künstlers in Berlin gezeigt hat.

kungsmöglichkeiten erkannt, die gewandte Kraft, mit der sie dargestellt werden, sichert Radziwills Bildern eine indiskutable dekorative Wirkung. Nebeneinander wirken sie wie die Seiten eines prächtigen, aber naiven Bilderbuchs.

Aber es geht dem Künstler nicht um den dekorativen Effekt allein, um ein geschmäcklerisch ausbalanziertes Nebeneinander, es geht ihm durchaus auf Darstellung. Die Farben „stehen" nicht nebeneinander, sie veranschaulichen eine Welt neuer Gesichte. Der Gehalt der „reinen" Farbenkomposition wird immer entweder etwas individuell Überspitztes oder etwas Abstraktes haben, das dann, gerade je vollkommener und entschiedener es ist, vereinzelt und sozusagen abgemagertes Ideal bleiben muß. Bei Radziwill stehen die Elemente der Farbe im Dienst eines Willens, der Visionen gestaltet, die wie alle ersten Visionen elementar und damit unerklärlich sind. Niemand kann sagen, wer dieser „Mann" ist, weshalb er Figur und Buch hält. Man kann über ihn dichten, man kann über ihn weissagen, man kann versuchen, ihn psychologisch zu erklären, aber all diese Erklärungen werden immer nur dazu dienen, diese absolut neue Erscheinung mit unserer eigenen Ideenwelt zu verknüpfen, ihn assoziativ zu binden.

Aber gerade weil es sich hier nicht um Bekanntes und Abstraktes, sondern um Neues und Urwüchsiges handelt, darf die Komposition nichts Starres bekommen, sondern muß sozusagen das Gewordene ausdrücken. Die Farbe, gefestigt durch die einfache Abfolge einer elementaren Tonleiter, brodelt im Strich, wo es gilt Bewegung darzustellen und wird stimulierend durchsprenkelt teils farbig, teils durch kleine skizzierende zeichnerische Beigaben, wo die einfache Ruhe mager, nüchtern, kahl wirken würde. Ähnlich wie beim späten Ensor wird die ursprüngliche Vision, der Ausdruck des Ewigen mit kleinen Improvisationen durchsetzt, der Zwang des einmaligen Großen auf das reizvollste von kleinen Zufälligkeiten umspielt. Dies ist es, das den Kompositionen Radziwills das immer Neue, aber auch das Überzeugende gibt.

Dabei ist er bestrebt, ihnen alles Eigenwillige, Subjektive zu nehmen durch eine gleichsam aus plastischen Klumpen sich herausformende Monumentalität der Zeichnung und durch Einführung von die Komposition festigenden, die Vision gewissermaßen als Naturgesetz manifestierenden Ornamenten. Der üppig aus durch den Tisch belebter Leere des Hintergrundinterieurs hervorquellende „Mann" ist eingeschlossen zwischen die Ornamentstreifen der Wände. Neben der Feuergarbe der Pflanze, die ein Akkompagnement durch die im Leeren schwebenden aufspringenden Fische erhält, steht die gebundene dunkle Silhouette der Flasche. Der mächtig hinfließende Weg Ostfrieslands wird eingedämmt von wiederkehrenden Ornamenten, über den Häusern die Ornamente der Gestirne und die Tapete eines Fischers. Die Hügellandschaft wird überstreut mit den Ornamenten der Büsche, wobei es sich von selbst versteht, daß die Zeichnung hier wie überall nichts Illusionistisches im alten Sinn mehr hat, sondern das ursprünglich Abstrakte des Kinderstils.

Gerade dieser Reichtum an Kunstmitteln aber befähigt den Künstler zu jenem gesättigten inneren Reichtum der Komposition. Der große Kontrast wird im kleinen abgewandelt, durch kleinere bereichert oder verstärkt. Vor einer Landschaft steht ein Stillleben. Vor der Ferne das Nahe. Neben dem Wuchtigen das Liebliche. Aus dem ornamentativ gebundenen Gefäß flutet die Macht des Wuchses, dessen Ungebundenheit wieder durch die Festigkeit der Flasche vorn verstärkt wird. Den Raum kennzeichnet der Tisch mit den drei Männern, deren Körperlichkeit in Frage gestellt wird durch die flache Hintergrundfigur, während das Ganze zusammengehalten wird durch die Horizontalen vorn des Tischkastens. Die bunten Flammen der Motorfahrt branden an der weißen Wand des Hauses, über dem Lärm des Fahrers die Ruhe des Sees.

Wieviel von dem, wie gesagt, noch sehr jungen Künstler zu erwarten ist, zeigte die große Monumentalkomposition auf der Berliner Juryfreien von 1920. Hier erweist sich der ganze innere Reichtum Radziwills, die ursprüngliche gesunde Pracht seiner Farbe, die Kraft seiner Vision, die Wucht seiner Darstellung, die Originalität seines Wesens in vollem Umfange. Wer gibt ihm Wände?

Aus dem rheinischen Kulturgebiet

Vom Wallraf-Richartz-Museum und der Stadtverwaltung / Salmonys Ausstellung / Die Eröffnung des Kölnischen Kunstvereins / Der Hildebrandbrunnen / Düsseldorfer Porträtausstellung u. a. m. *Von H. v. WEDDERKOP*

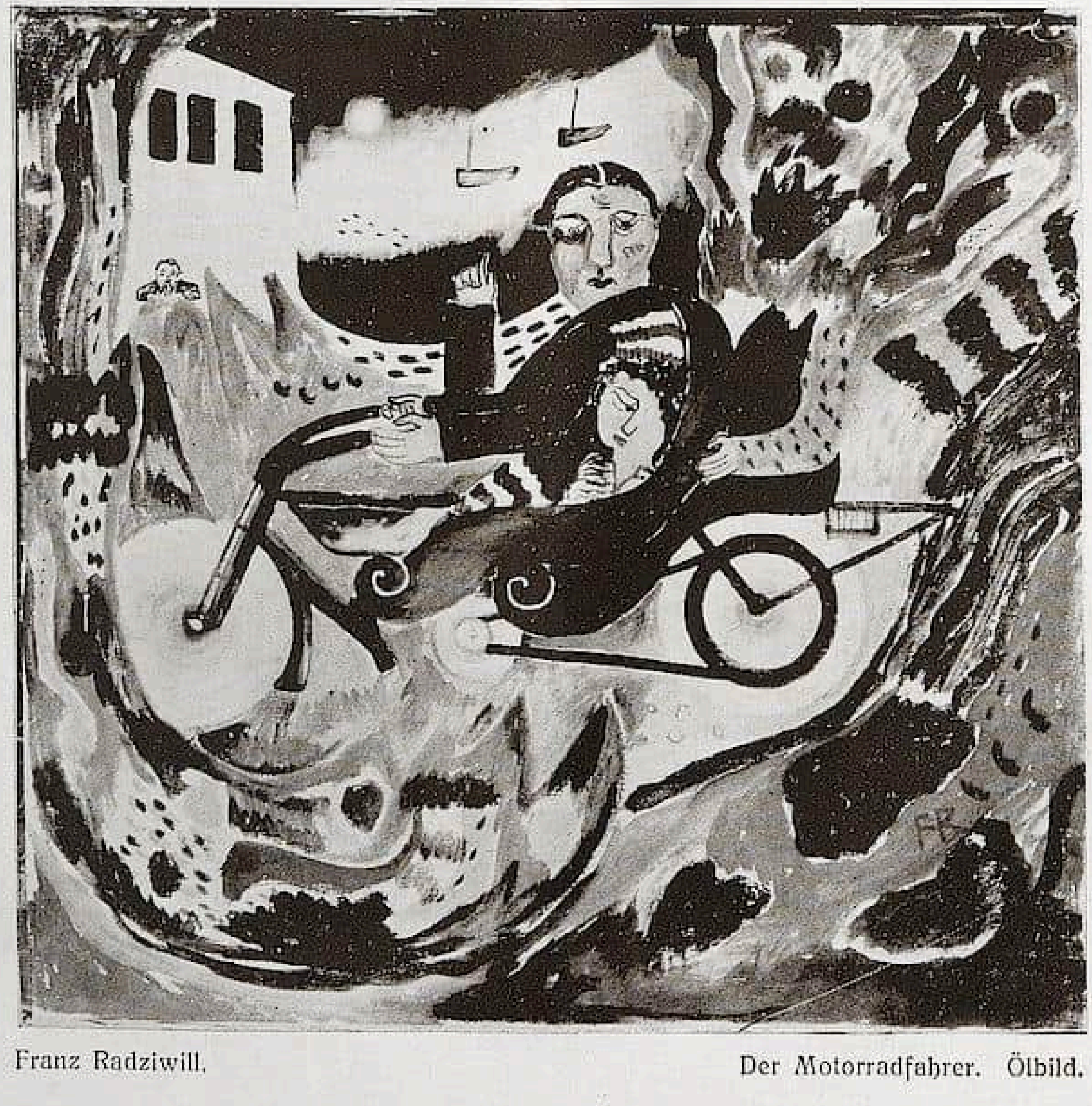
Während die Ereignisse künstlerischer Natur in Köln zunächst noch etwa nach Ablauf eines Jahres Anlaß zu einem mageren Bericht geben, wird es dazu wohl nächstens des Ablaufs eines Lustrums bedürfen. Man sieht nicht, wie das Tempo beschleunigt werden könnte. Warum dies eher als ein Vorteil anzusehen ist, soll später gesagt werden.

Es muß wiederum daran erinnert werden, daß es in Köln ein Wallraf-Richartz-Museum gibt. Darauf muß hingewiesen werden, denn es scheint nach der Stellungnahme der Stadtverwaltung diesem Institut gegenüber, daß die feste Absicht besteht, seine Existenz zu negieren. Das Museum ist zwar, soviel mir bekannt, aus dem Dezernat, in dem es mit Müllabfuhr unter anderem vereinigt war, herausgenommen und irgendeinem sogenannten Kultusdezernat angegliedert, aber das Äußerste, wozu sich der jetzige Dezernent zu verstehen scheint, ist die Erhaltung des Bestandes. Das Dezernat ist übrigens in sozialdemokratischen Händen. Die Tätigkeit des Direktors Schäfer besteht daher gezwungenermaßen im Liebäugeln mit Dingen, die er anschaffen möchte. Er sieht sie ganz deutlich, sie stehen auch im Museum, aber nur zur Ansicht für ihn selbst und diejenigen, denen seine Liebenswürdigkeit Zutritt zu der großen neugotischen Crypta, seinem Bureau gestattet. Ist ein neuer Privatkäufer da oder wird der Kunsthändler, dem die zur Ansicht geschickten Kunstgegenstände gehören, ungeduldig, verschwindet der schöne Gegenstand und das Neugotische tritt wieder schonungsloser und kälter denn je hervor. Dieser Augenblick, wo sie es wegholen, muß traurig und verödend sein, schwächt sich auch kaum durch Wiederholung ab. Dieses System setzt außerdem außergewöhnlich gutmütige Kunsthändler voraus, die eine Zeitlang auf Geschäfte verzichten. Die Kunsthändler, überhaupt die wirklichen Pioniere der Kunst, Pioniere der Tat, zu Kunsttheoretikern sich verhaltend wie der Fechter zum Phantom, stützen heute dieses Wallraf-Richartz-Museum, zeigen doch noch manchmal Neues. Gebe Gott, daß ihre Geduld vorhält und sie nicht sagen, daß sie derartige Kunden, die alles beschnüffeln und nichts kaufen, satt haben.

Jedenfalls sitzen dieses Museum und sein Direktor ungespeist. Ab und zu werden Neuarrangements gemacht, die niemand aufregen, die man aber manchmal schade findet. Diese Verhältnisse in Köln sind außergewöhnlich, es ist zu diesen Dingen, die in Köln walten und mächtig sind, überhaupt wohl kein Verhältnis herzustellen. Sobald der Etat mitspielt, kommt das Eisige eines Verhältnisses hinein, was immer zwischen dem Subsidienberechtigten und Verpflichteten besteht. Es bleiben also die inoffiziellen Spender, die der Verewigung in Messing und Marmor harren oder sich damit begnügen, daß der Volksmund sie verewigt. Es gibt davon wie Sand am Meer in Köln, man müßte sie mit allen Mitteln einfangen, und wenn es nicht anders ist, mit dem Vorhalten des moralischen Wertes einer Stiftung, bei der Vorliebe für Sachwerte ziemlich nichtssagend für die heutige Zeit. Ich war nie verantwortlich für die Entwicklung eines Museums, danke Gott nachträglich, daß er derartigem aufkeimenden Ehrgeiz nie nachgegeben hat, kann es daher auch nicht beurteilen, ob es schwierig ist, Privatstifter heranzuziehen. Mir ist nur bekannt, daß Herr Louis Hagen z. B. viel Verständnis und Interesse für alte Kunst hat, daß Herr Otto Wolff wegen seiner Großzügigkeit im Geben bekannt ist und daß Herr Othmar Strauß ein temperamentvoller Sammler ist. Dies nur, um einige ideale Stifter zu nennen. Die Anzahl läßt sich unbeschränkt vermehren.

Meistens ist man aus einem konventionell-traditionellen Empfinden heraus gedrängt entschieden Stellung zu nehmen, in diesem Fall gegen die Stadtverwaltung, die, ich

Franz Radziwill. Ostfriesland. Aquarell.



Franz Radziwill. Der Motorradfahrer. Ölbild.

Franz Radziwill. Die Sprache am Herbſt. Skizze. Aquarell.

Franz Radziwill. Liegendes Mädchen. Skizze. Aquarell.

Franz Radziwill. Kohlfeld. Aquarell.

Franz Radziwill. Dangaſter Landſchaft. Aquarell.

weiß nicht was interessiert, jedenfalls nicht dieser Kulturfaktor des Wallraf-Richartz-Museums. Die Stellungnahme überlasse ich dem billigen Aufwallen von Hitzköpfen. Die Stadtverwaltung ist aber trotzdem nicht zu loben. Weil sie nämlich das Gute, was sie de facto tut, nicht bewußt, nicht deshalb tut, weil sie die Dinge wirklich übersieht. Das Gute ist das Linksliegenlassen dieses Museums. Kunst und Verwaltung, konträre Betätigungen mannigfachen Menschengeistes sollen nichts miteinander zu tun haben. An sich nicht. Auf diese Weise wird der Geschmack der Stadtväter, der immer und ohne Ausnahme ein entsetzlicher ist, vermieden. Es kann sich nicht Niederschlag und Mittel (durch Abstimmung festgestellt) der maßgebenden Kommissionen oder sonstwie wahllos kombinierter Persönlichkeiten an der Wand verewigen. Hier im Speziellen in Köln: was für ein Interesse hat die doch im Grunde klerikal (Gott sei Dank) gefärbte Verwaltung moderne Kunst von problematischer Bedeutung als Wolf in die Hürde hereinzulassen. Es könnte sich dem Gegenstand nach nur um alte Kunst handeln, die unerreichbar ist. Aber endlich, was viel wichtiger ist, woran aber die Stadtverwaltung wie auch der größte Teil der Interessierten nie denkt, sind die Museen an sich eine nur bekämpfenswerte Einrichtung. Sie sind heute Leichenhallen, in denen, traurig, einbalsamierte, einst schöne und lebendig geschaffene Gebilde konserviert werden. Was schön und lebendig geschaffen ist, sollte man nicht auf öde Wände verstauen. Man sollte den Kirchen lassen, was für sie geschaffen ist und Privaträumen das, was diesen zukäme, damit die Intimität der Berührung mit dem Bild wieder hergestellt wird, damit eine Auswahl unter den Zuschauern getroffen werden kann. Für Wärmehallen könnten Vervielfältigungen lustigen und belehrenden Inhalts beschafft werden. Dieser weder sozial noch individuell gefärbte, nur natürliche Gedanke liegt sicher der Stadtverwaltung ganz fern, aber sie leistet ihm durch ihr Verhalten ohne Wissen und Wollen Vorschub, indem sie ihr Museum verschimmeln, eintrocknen läßt, es mumifiziert. Deshalb sei ihrer dankbar gedacht.

Das einzige Ereignis ist auf Herrn Alfred Salmony vom Ostasiatischen Museum zurückzuführen. Wider Willen, trotz des groß aufgemachten lehrhaften Zwecks wurde es ein ziemliches Ereignis. Herr Salmony hat nämlich nach alter Weise alles, dessen er habhaft werden konnte, zusammengetragen, soweit es, wie man sagt, unnaturalistisch ist. Die Zähigkeit gewisser Expressionisten und ihrer theoretischen Trabanten umgeht man am besten, da Produkte und anschließende Doktrinen an sich schon ledern, mit der Zeit so fest werden, daß sie nur noch zu spalten sind, was Anstrengung kostet, die sie nicht wert sind. Mit der ausgeleierten Zwangsvorstellung, daß der Expressionismus Wesenselemente gemein hätte mit den oft zitierten Kartellepochen, sei es der Ostasiaten, der Südsee, der Neger, der romanischen oder gotischen Zeit, ist an die Arbeit gegangen, um schließlich trotzdem ein sehr hübsches Resultat zu erreichen. Dies Resultat heiligt diese s..dumme Theorie. Alle Museen haben etwas beigesteuert, das Wallraf-Richartz, das Ostasiatische, Kunstgewerbe- und das Rautenstrauch-Joostmuseum. Man kann sich den Wirrwarr denken, der da entsteht, wenn schwedische Bauerngewebe neben javanischen Marionetten hängen, romanische Reliefs von Negerfratzen angegrinst werden, Kokoschka (Europa) neben dem Golgatha-Bild eines alten Kölners (Europa) hängt. Sofort machten sich auch nachdenkliche Besucher an die Arbeit, um die schwierigen Parallelen festzustellen. Mit schiefen Blicken und anderen Anstrengungen sollte den von kunsttheoretischer Seite empfohlenen Gedankengängen nachgespürt werden. Es war ein höllisches Durcheinander, in dem sich nur zurechtfand, wer vor Negermaskengrinsen, ostasiatischer Üppigkeit, gotischer Wesenlosigkeit, Bauernkunst, Expressionismus, unablässig sich autosuggerierend vor sich hinmurmelte: alles unnaturalistisch. Wehe dem Stück Griechentorso aus dem 5. Jahrhundert oder einem Renaissanceprodukt oder gar einem impressionistischen Bild, das sich hierher verirrt hätte. Aber es ist mal etwas anderes, im einzelnen war viel Schönes da, und dem unbekümmerten Herrn Salmony ist zu danken.

Der Kölnische Kunstverein hat ein neues Haus bekommen, in Tempelform. Der Tempel steht an einem Platz, der auf den Einfall weiß Gott welches Stadtvaters mit der Beziehungslosigkeit, die bei der Erfindung neuer Straßennamen waltet, „Friesenplatz" genannt ist. Es mag wirklich eine schwierige Aufgabe sein, für einen Platz, der umgeben ist von deutscher und italienischer Renaissance der 90er Jahre, den passenden Stil zu finden. Der Architekt (Paffendorf) hat „griechisch" gewählt. Ich wüßte auch nicht, wie man diese Aufgabe anders lösen sollte. Ganz, ganz eventuell (der Oberbürgermeister geizt noch) soll die Stucksche Amazone vor dem Tempel aufgestellt werden. Das wäre ein Witz im Straßenbild. Guter Einfall!

Im Innern ist der beste Ausstellungsraum geschaffen, den Köln hat. An den Wänden hängt die deutsche Jahrhundertausstellung in Klein, ein ganz erhebliches Sammelsurium, von allem ein bißchen — alles, dessen man gerade habhaft werden konnte. Von diesem Durcheinander, das man nun schon gewohnt ist, nicht nur in Köln, könnte man absehen, wenn nur das einzelne Bild gut wäre. Aber bis auf einzelnes, was alle Welt kennt, findet man wenig Erfreuliches, man macht vor allem keine Entdeckungen, die das Blut etwas in Wallung bringen. Der gute Durchschnitt, den man etwa von Sperl, Leibl, Thoma, Liebermann sieht, ist längst bekannt aus nächster Nähe und ebenso geht es mit früheren und neueren Meistern, einzelnes ausgenommen wie Caspar Scheuren, Louis Gurlitt und von Neueren Karl Hofer, der sehr anständig wirkt und Weinzheimer, der durch einen impressionistischen hübschen Wald gefällt. Aber zu danken ist dem Organisator oder den mehreren Organisatoren, daß sie uns mal wieder einen Einblick in die Seele der deutschen Nazarener haben tun lassen. Diese stellen sich, ganz abgesehen von ihrer trostlosen Ödigkeit, ihrer glasigen Härte, ihrer allgemeinen Talentlosigkeit als die abgefeimten Plünderer und Betrüger heraus, denen nichts mehr zufällt als auf diesem gewaltsamen Wege. Natürlich eine fromme Maske. Wie herbe sind dagegen die Präraffaeliten und wie ehrlich-selbständig. Als so ein Oberschieber charakterisiert sich der edle und unsagbar liebliche Friedrich Overbeck, wohl der gewissenloseste Abschreiber dieser Gesellschaft, obwohl Julius der Schnorrer von Carolsfeld auch nicht säumig ist. Auf diese Zierden des Deutschtums und die Romantiker lenkte Herr Direktor Schäfer in seiner Eröffnungsrede unseren Blick, indem er uns weg von dem Welschen zur Vertiefung in deren Wesen einlud. Gleichzeitig lobte er Leibl auf Kosten Renoirs, dessen „nur" schöne Oberfläche Deutsche nicht für den mangelnden Gehalt entschädigen könne. Man kann es verstehen, wenn Herrn Schäfer bei der Kälte seiner vorgesetzten Behörde ihm und seinem Museum gegenüber nach mehr Seele dürstet. Das ist seine Privatstimmung, und er hat keinen Grund, öffentlich das ästhetische Urteil zu pervertieren und dem Kölner Publikum vorzureden, daß die Nazarener nicht talentlose Diebe wären oder daß Renoir diesem Publikum nicht genügen könnte, weil es für Renoir zu gehaltvoll wäre. Es gibt auch andere Wege, wie man sich als Direktor eines Besatzungsmuseums seine Stellung gegenüber urteilslosen Vorgesetzten und ebensolchem Publikum bewahren kann. Daß Renoir unter der Stellung Schäfers zu leiden haben soll, erscheint ungerechtfertigt.

Übrigens hörte ich nicht den Namen „Ludwig Richter" in seinem Munde, er hätte nur von diesem zu sprechen brauchen. Das Kölner Publikum kennt ihn nicht.

Besonders sei noch hingewiesen auf den edlen deutschen Maler Karl Haider, der in Schliersee ein Denkmal hat, und auf seinen gut ausgerichteten Baumschlag, ebenso auf den herrlichen Studienkopf von Max Klinger, in besonders schönem Atelierton (alter Mann mit ehrwürdig graugelb meliertem Bart), edelstes Stück deutscher Malerei, ferner auf unseres Arnold Böcklin „Insel der Seligen", deren Farben jauchzend sind. Und bei den Nazarenern (außer Overbeck) noch auf Wilhelm Steinhausen: „Auferweckung von Jairi Töchterlein" und „Lazarus, vom Tode erweckt" und endlich auf die Frömmigkeit Ferdinand Oliviers, die in „Christus und die Samariterin" erhellt.

Ich schlage dem Kölnischen Kunstverein vor, einmal eine Ludwig-Richter-Ausstellung zu machen. Dieser Deutsche hatte nämlich Talent.

Der „Vater Rhein“ von Hildebrand, ein nach allem, was man hört, sehr originelles Denkmal, das zuerst am Dom (soviel ich weiß, an der Rückseite) aufgestellt werden sollte, um in den dortigen überwiegenden gotischen Stil mal etwas Leben zu bringen, kommt nun auf den Kaiser-Wilhelm-Ring. Da es eigentlich für eine Rückwand konstruiert ist, es an seinem neuen Platz aber frei steht, so werden noch Schwierigkeiten entstehen, die indes mit einiger Geschicklichkeit und bei reichlicher Verwendung von Grasnarbe wohl zu beheben sind.

Abschließend kann man sagen, daß Köln — Gott sei Dank — im Gegensatz zu etwa München der Kunst um ihrer vermeintlichen Notwendigkeit oder auch nur Wichtigkeit für die Masse willen auch nicht den geringsten Raum gönnt. Die Stadt ist nicht sentimental, sie ist ganz positiv eingestellt. Es ist Instinkt in ihr, noch der berühmte kollektivistische Geist, der albernen kraftlosen Theorien keinen Raum schenkt. Die Stadt ist echt wenigstens, mag sie noch so wenig bekannt oder anerkannt sein im literarischen Deutschland. Sie ist ein Zufluchtsort für den, der dem literarisch fertiggestellten Klischee entfliehen will. An dem unberührten Geist ihrer unverblüfften Bewohner, der bisher noch von keiner blassen Idee angekränkelt ist, der sich willenlos und ohne den Schatten einer Reflexion dem Katholizismus beugt und aus seiner Abgeschlossenheit seine Stärke zieht, an diesem nun schon so lange und so herrlich stagnierenden Geist brechen sich alle theoretischen Versuche. Es ist noch ein öffentlicher Wille in dieser Stadt, der Zugereisten gleich offenbar wird, sie bald verstummen läßt, wenn sie anderswo erworbene Weisheit auspacken wollen. Selbst Künstler kann man hier ertragen, der Geist Kölns erdrückt sie, daß sie klagen. Sie klagen, es gebe hier keine Entwicklungsmöglichkeiten, es sei „nichts los“ hier. Es sei kein Boden hier, kein Fortkommen, nur Sumpf. Gott erhalte ihn.

Man weiß, daß Düsseldorf gefährlicher ist. Hier ist es zwar die Akademie, die wohltuend hemmend auf den Durchschnitt der Talente wirkt. Der Geist der Akademie ist die Tradition Düsseldorfs. Die Akademie ist jetzt noch immer eine gesellschaftliche Angelegenheit. Das Gebilde hat zwar natürlich nie mit Kunst etwas zu tun gehabt, aber von ihr aus werden Intrigen gesponnen, sie wird schlau geleitet, es geht noch immer Leben aus von diesem Bau, auf deren langen Gängen die Fechter, Diskobole, kurzstirnige Visagen der römischen Kaiser, Amor und Psyche und Genre einen, ohne loszulassen, geleiten. Merkwürdig, aber in dieser zersplitterten Zeit, in der nur unvermittelt hier und da eine Einzelkraft steht, hat dieser Komplex wenigstens noch einen gewissen Stil, Festigkeit, wenn es auch nur die modrige Wirkung einer Art Tower ist. Düsseldorf ist viel phantastischer als Köln, das noch eine lebendige Tradition hat. Dort ist vollendetes Chaos, vage Reminiszenzen an eine kurze, von starken Zentren abhängigen Vergangenheit, darauf gepfropft das ganze östliche Sammelsurium, das die alles platt drückende Industrialisierung mit sich bringt.

Der alte Geist, der hübsch gemütlich sich mit sich selbst begnügt, in Bescheidenheit bis 70 etwa noch lebendig war, ist nicht mehr. Walter Cohen, der sozusagen in dieser Stadt lebt, ließ ihn sehr deutlich in einer Ausstellung empfinden, die er unermüdlich, gegenwartsnegierend aus dieser Stadt und anderen dunklen Gegenden zusammengebracht hat. Es gelingt ihm in dieser sinnlos fluktuierenden Gegenwart ein ganz bestimmtes Bild herzustellen von Zeiten, die künstlerisch so qualitätvoll waren, daß man eine freundliche Gesinnung dieser Stadt gegenüber bekommt. Die Ausstellung ist vom Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen und die städtischen Kunstsammlungen in Düsseldorf veranstaltet worden. Sie geht vom Ende des 18. Jahrhunderts bis etwa 1870 und gibt ein Bild von der sympathischen Spießigkeit, Vermufftheit, Selbstbescheidung, anständiger Gesinnung und besonders dem großen Können solcher Leute wie Bendemann, Bokelmann, Karl W. Hübner, Peter Jansen, Jernberg, Holthausen, Etienne Maria und Heinrich Christoph Kolbe, I. P. von Langer, Lenze, G. von Reutern, Richard Seel, Vautier, um die hauptsächlichen zu nennen. Viele sind darunter, die nicht auf der Jahrhundertausstellung in Berlin zu sehen waren und trotzdem das Beste innerhalb

dieser Zeit deutscher Malerei sind. Unbekannte sind hier ans Licht gezogen wie R. Seel, eine Elberfelder Lokalgröße, verkommen in der Öde dieser Stadt mit den Schieferdächern und den unangenehm freundlichen Fenstern, oder Reutern, ein Freund von Grabbe, der in dieser Gegend verkam, oder W. Krafft, ganz verschollen (man denkt an Waldmüller bei ihm). Oder H. Christoph Kolbe, bei dessen Kultiviertheit man an David erinnert wird. Von anderen bekannteren bekommt man einen anderen Eindruck. Von Bokelmann ist ein Brustbild da, das wie ein guter unnaturalistischer Trübner wirkt. Er wurde nach Berlin gedrängt, da er für Düsseldorf später nicht süß genug war. Frau Heubes geb. Meinecken, eine Dame sicher der krassesten Bourgeoisie, gemalt von Herrn Ägidius Mengelberg, hat die Haltung einer Prinzessin im Empirekostüm, sehr französisch dabei. Auf dem Bild ihres Ehemannes, des Herrn Heubes, konstatiert man mit Freude, welche Mühe sich damals die Leute mit ihren Hintergründen gaben. (Später wird er neutral, das ist auch ein Begriff!) Karl Ferdinand Sohn ist edel, langweilig, immerhin anständig langweilig. Alfred Rethel bezeugt sicher seine enorme kunsthistorische Überschätzung. Kolitz noch unverdorben, bis er den Fürsten in die Hände fällt und zum Schlachtenmaler ausgehoben wird, Malerfüsilier. Kurzum, man bekommt einen deutlichen Begriff dieser angenehmen mittelmäßigen Zeit, die ein anständiges Niveau hatte und bescheidene Seelen voll ausfüllte. Wenn Überhebliche meinen, man denkt mit Grausen an sie, was soll man vom heutigen Düsseldorf sagen?

Flechtheim ist fort. Das Schicksal wünschte seine Verbreiterung, sein persönlicher Weggang aus Düsseldorf ist wohl der härteste Schlag, der die Rheinlande seit langer Zeit betroffen hat. Ein Äquivalent wäre das vollständige Verschwinden der Düsseldorfer Akademie mit Stumpf und Stil und rückwirkender Kraft. Dabei soll sie fester als je dastehen. Die sammetbespannten Wände der Galerie Flechtheim sind noch von der alten edlen Wirkung, aber man vermißt das Lebenspendende des persönlichen Geistes.

Dagegen atmet Flechtheims „Querschnitt" einen ausgezeichneten Geist. Er ist ohne Respekt, willkürlich, stellt die Dinge auf den Kopf, wirft alles durcheinander, so daß man wieder einen freien Ausblick hat. Um auf diesen Querschnitt die hübsche, in keiner Nummer fehlende stereotype Phrase anzuwenden (sie stammt, so viel ich weiß, von Wilhelm Uhde): er hat die Zeit seiner Jugend mit soviel Grazie verlebt, daß wir uns auf die Arabesken seiner vieillesse verte freuen dürfen. Ein so hübscher Satz, daß man ihn in keiner Nummer vermissen möchte!

Moderne Kunst aus Leipziger Privatbesitz

(Zur Ausstellung im Leipziger Kunstverein)

Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln[1] — *Von ECKART v. SYDOW*

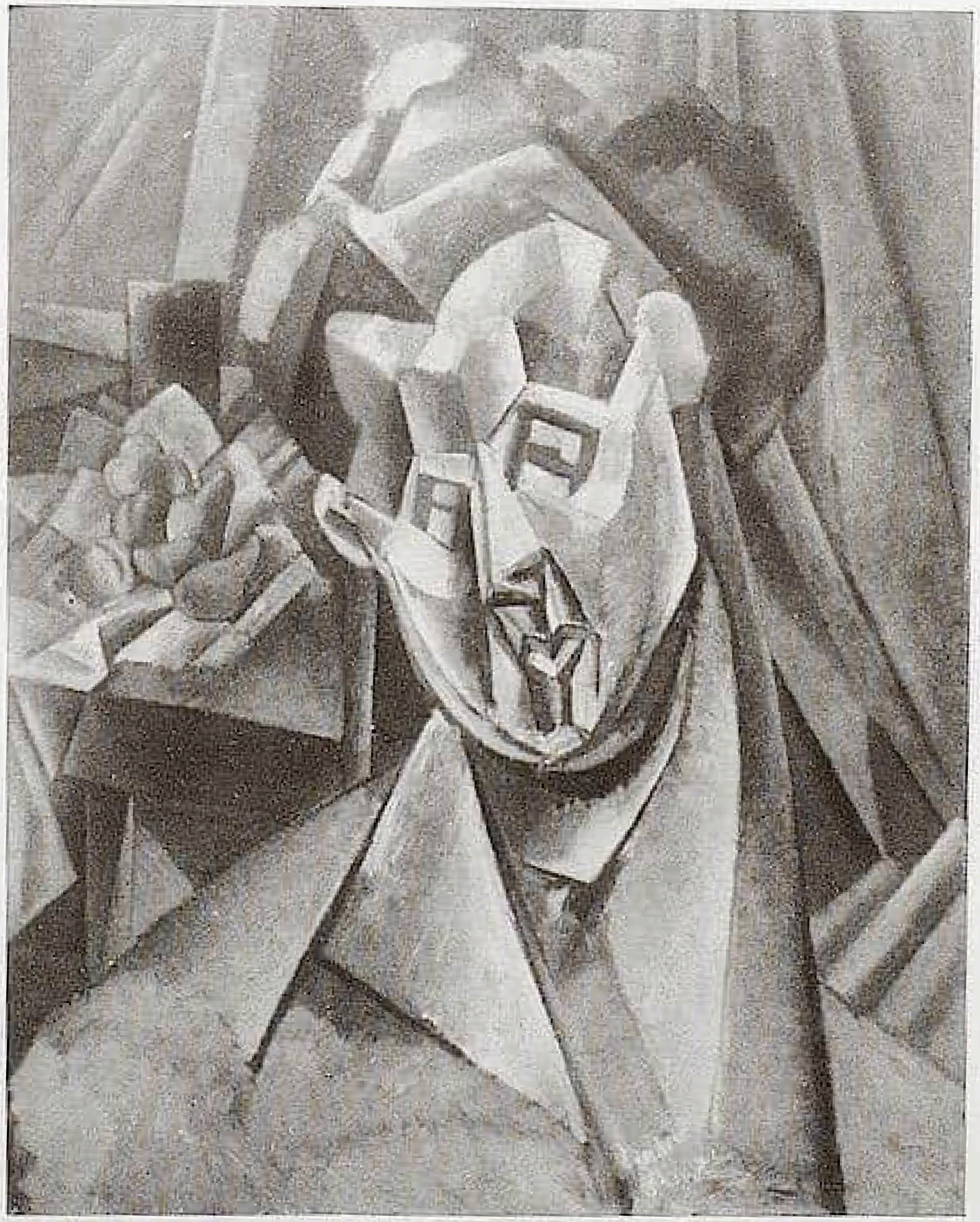
Umfassende Veranstaltungen dieser Art sind von bedeutendem Interesse, auch wenn ihr Gesamteindruck kein überwältigend starker ist. Sie sind zunächst unentbehrlich, um immer wieder den Umfang und die Höhe zu zeigen, welche die Sammlertätigkeit eines immerhin engen, irgendwie doch innerlich zusammengehörenden Bezirkes erreicht hat. Es messen sich die Persönlichkeiten der Sammler im friedlichen Wettkampf ihrer Erwerbungen — und so haben diese Ausstellungen ein zunächst sozusagen lokalgeschichtliches Interesse. Darüber hinaus erhebt sich ihr Wert, wenn es gelingt, verborgene, zum mindesten wenig bekannte Meisterwerke plötzlich und überraschend ans Licht zu ziehen. Die Wichtigkeit der Leipziger Ausstellung liegt wohl eher in dieser zweiten Richtung. Denn wenn es auch für den aufmerksamen Beobachter des Leipziger

[1] Die Reproduktion des Kokoschka geschieht mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin, für das Frauenbildnis von Picasso erteilte die Galerie Flechtheim, Düsseldorf und Berlin, die Druckerlaubnis. Das Klischee des Kandinsky stellte Paul Graupe freundlichst zum Abdruck zur Verfügung.

Oskar Kokoschka. Blick auf die Jungfrau von Murren aus.

Edvard Munch. Dorfstraße.

Wassily Kandinsky. Bild mit weißer Form. Erste Fassung.



Pablo Picasso. Frauenbildnis.

Kunstlebens höchst erfreulich ist zu konstatieren, daß auf einem Boden, den unmoderne Gesinnung jahrzehntelang durchtränkte und unfruchtbar machte, langsam und allmählich, aber doch unwiderstehlich das Neue erwächst, so zeigt nun eben diese Übersicht privaten Eigentums mehr den ringenden Willen, als das Ersehnte vollkommener Lösung.

Nach vielen Seiten hin strecken sich die Taster aus. Die größten Namen unserer schöpferischen Zeitgenossen sind vertreten: Nolde, Kirchner, Schmidt-Rottluff, Kokoschka, Heckel, Munch usw. Es ist dabei interessant festzustellen, daß jene Meister das größte Interesse der Leipziger Sammler erweckten, in deren Werk die Naturnähe immerhin noch ihre Rolle spielt: Nolde, Pechstein, und dann jene, in deren Arbeit pathetische Größe lebt: Schmidt-Rottluff, Hodler. Die reine Geistigkeit des ganz abstrakten, arabeskenhaften Expressionismus: Kandinsky, Klee, Molzahn scheint geringeren Anklang zu finden.

Am stärksten wirkt die Kunst Schmidt-Rottluffs, von dem hier ganz bedeutende Arbeiten zur Schau stehen; so „Der Abend", „Landschaft mit schiefem Turm", „Dangaster Landschaft", die vier Apostelköpfe aus getriebenem und getöntem Messing und kleine Aquarelle. Die Werke der anderen treten vor der Einheitlichkeit dieses Eindrucks etwas zurück. (Unnötig anzumerken, daß dies kein Urteil über die Künstler, sondern eher über die Spürkraft der Sammler ist!) — Bemerkenswerte Arbeiten anderer Maler weisen auf deren Größe in vereinzelterer Weise hin. Manche Blätter von Paul Klee, K. Schwitters, Gemälde von A. Topp, Pechstein, Jawlensky, Macke, Kirchner lassen die Begabung ihrer Schöpfer deutlich erkennen. Andere, wie Kandinskys „Bild mit weißer Form", Hodlers „Italienerin", Campendonks „Winter", Noldes „Frau N." geben ein ganz hohes Niveau der künstlerischen Leistungsfähigkeit an.

Einige solcher vereinzelter Werke aber, die aus der Verborgenheit des Privatbesitzes der Öffentlichkeit unvermutet preisgegeben werden, sind gewissermaßen die Glücksfälle dieser Ausstellung: Arbeiten von Munch, Kokoschka. Ein ausgezeichnetes, stimmungskräftiges Gemälde Edv. Munchs: „Dorfstraße" stellt zwei Kindergruppen in ihren dumpfen und farbiger leuchtenden Gesamterscheinungen auf den weißlich leuchtenden Boden der Straße und vor weiße Häuser hin. Reicher an Farbe, Leuchtkraft und dramatischem Aufschwung gestaltet Kokoschka sein Öl- und Pastellbild „Blick von Mürren auf die Jungfrau" (um 1912): ganz außerordentlich hebt sich die Gebirgigkeit in die leuchtende Helligkeit der schneebedeckten Gipfelung empor.

Liegt auch der Schwerpunkt dieser Ausstellung programmatisch im Gebiete der modernsten Kunst, so sind doch ältere Meister nicht ganz übergangen. Es ist auch wohl kunstpädagogisch richtig, die Verbindungslinien rückwärts zu ziehen. Andeutungsweise wenigstens sind die Namen Liebermanns, Leistikows, Corinths, Rysselberghes, Amiets vertreten. In allerdings etwas weite Ferne der Geschichte führt eine mit Gustave Courbet bezeichnete „Landschaft" zurück, die auf jeden Fall ein ganz bedeutendes Werk ist.

Neben all diesen Arbeiten aus Leipziger Privatbesitz hängen dann interessante und großartige Werke von Picasso, Henri Rousseau, Matisse, F. Leger, Braque, Gleizes, die meist der Galerie Flechtheim entstammen und den Kreis der modernen Kunst nach Westen hin weiterziehen, — eine neue Perspektive und neue Aufgaben für die Sammler eröffnen.

Faßt man das Resultat aus den Eindrücken dieser Ausstellung zusammen, so darf man wohl sagen, daß sich in immer stärkerem Maße der Sinn für das Neue auch in dieser Stadt kund tut, die ehedem nur durch die Arbeiten Max Klingers zu erregen war. Gelingt es, den schon kräftig vibrierenden Impuls der Einsicht und des Erwerbs zu stärken, so kann man in absehbarer Zeit die besten Resultate erhoffen: sich abrundende Sammlungen und sicheres Bewußtsein der Qualität.

Anmerkung der Schriftleitung. Zu dieser Ausstellung, deren Zustandekommen in erster Linie Dr. Erich Wiese gedankt wird und die auch als organisatorische Leistung beachtlich ist, erschien ein durch seine buchkünstlerisch hervorragende Ausstattung bemerkenswerter Katalog mit Vorwort von E. Wiese und acht erstklassigen Wiedergaben nach Hauptwerken der Veranstaltung.

Othon Friesz / Zu seinem Bilde „Buddhatempel im Palmenhain"

Mit einer Tafel

Unter den Malern, die in Frankreich das Erbe eines Cézanne am folgerichtigsten übernommen und fortgeführt haben, steht der 1879 in Le Hâvre geborene Franzose Friesz mit an erster Stelle. Man hat ihn lange Zeit und besonders gern in Deutschland mit seinem Altersgenossen André Derain in einem Atem genannt, obwohl die internationale Wertung dem letztgenannten inzwischen einen wesentlich höheren Rang zugebilligt hat, als ihn Friesz heute zu behaupten vermag. Trotzdem ist sein Name in der Welt bekannt geworden und Werke seiner Hand umschreiben für sich ein wesentliches Kapitel neuester Malerei, das weniger unter dem Gesichtspunkt national begrenzter Einschätzung als vielmehr dem kosmopolitischer Einfühlung in das Wesen dieser von allen führenden Kräften gleich stark empfundenen neuen künstlerischen Ausdrucksform seine Geltung hat. Friesz, ein anerkannter Führer der jungfranzösischen Schule, ist einer der typischsten Vertreter der nach-impressionistischen Malerei und hat als solcher den etwas starren Doktrinarismus der reinen Cézanne-Epigonen (zu denen übrigens auch Derain nicht zählt) wieder in eine gewisse Annäherung an Naturnähe umgebogen. Mehr vielleicht als an Cézanne ist innerlich seine Kunst an Gauguin gewachsen, obwohl solche Parallele bei weitem nicht das Wesensstarke und Eigenwillige einer Kunst, wie sie dieser Künstler darbietet, zu erschöpfen vermag. Im Gegenteil: Wenn neben Derain einer im modernen Frankreich dem bildmäßig konstruktiven Element den Zauber eines reinen Kolorismus gegenübergestellt hat, dann ist Friesz derjenige, der durch die Schönheit seiner durchaus aparten Farbenstimmung, für die französische Kunstkritik das treffliche Wort von der „culture de la peinture" geprägt hat, überzeugt.

In Deutschland hat man die Bedeutung von Othon Friesz früher erkannt als in anderen Ländern. Die Berliner Sezession hat ihn mehrfach als Gast gesehen. Auf der Kölner Sonderbund-Ausstellung war er eine sehr respektable Tatsache und 1913 hat ihm Paul Cassirer bereits eine Kollektivausstellung gewidmet, über die gerade an dieser Stelle seinerzeit ausführlich berichtet worden ist (Cicerone V, S. 213). Von dieser Ausstellung her sind zahlreiche Werke dieses Franzosen damals in Deutschland geblieben und auch das hier abgebildete Werk entstammt deutschem Privatbesitz. — So wenig man bei der Wiedergabe eines solchen Stückes die Farbe entbehren könnte, weil diese in der deutschen Kunst niemals erlebte Harmonie von Rosa und Grün sich einfarbig in dem Bewußtsein des Beschauers vermitteln läßt, so sehr bezwingt doch auch in solcher Reproduktion die Größe des rein formalen Bildgedankens. Dieser „Buddhatempel im Palmenhain" ist trotz seiner rein malerischen Schönheit letzten Endes ein Stück innerlich erlebter Schöpfung. Scheinbar anspruchslos in der reinen Zufälligkeit eines nicht mehr der Natur abgelauschten Motivs, ist er dafür um so mehr Ausdruck einer festbestimmten architektonisch empfundenen Bildeinheit. Und dieser Hinweis gibt und unterstreicht für sich auch vielsagend jene oben erwähnte Beziehung zu Cézanne als dem eigentlichen Wegbereiter neuer französischen Malerei, die etwa durch das Werk eines Derain, eines Friesz und (in mäßigem Abstand dahinter) eines Vlaminck gekennzeichnet ist.

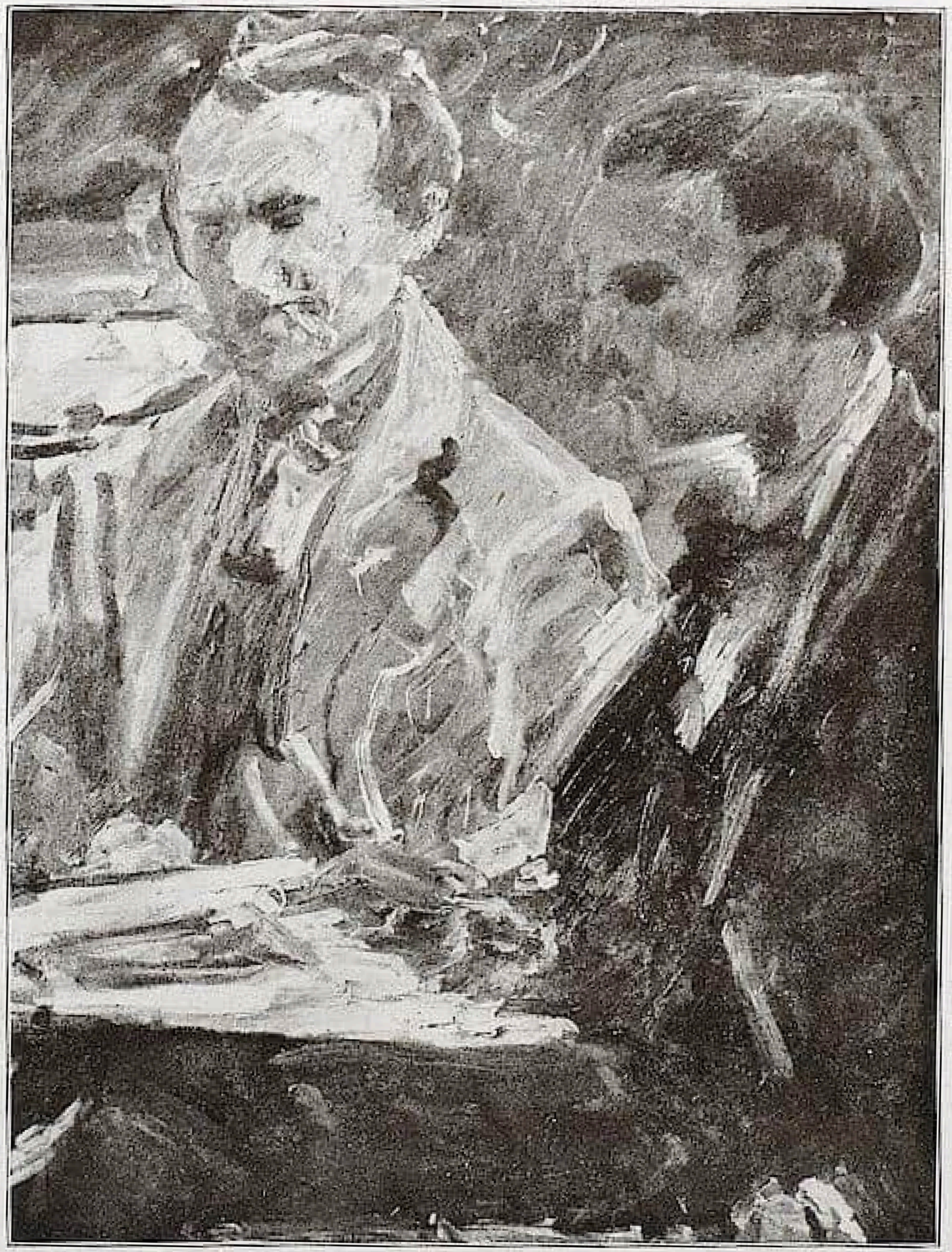
Wer im übrigen — wie der Schreiber dieser Zeilen — einen Teil des bisherigen Oeuvres eines Othon Friesz in seiner Totalität überschaut, vermag auch das Temperament dieses leicht bewegten, allem natürlichen Geschehen und den Szenen realen Volkslebens zugewandten Sinnes richtig zu begreifen und wird — unabhängig von der rein künstlerischen Leistung, immer einem Meister wie Friesz seine Sympathie entgegenbringen, dem in so wundervoller Weise auch der Sinn für das innere Sein und Wesen dieser unserer Zeit vertraut ist.

B.

Othon Friesz. Buddhatempel im Palmenhain.

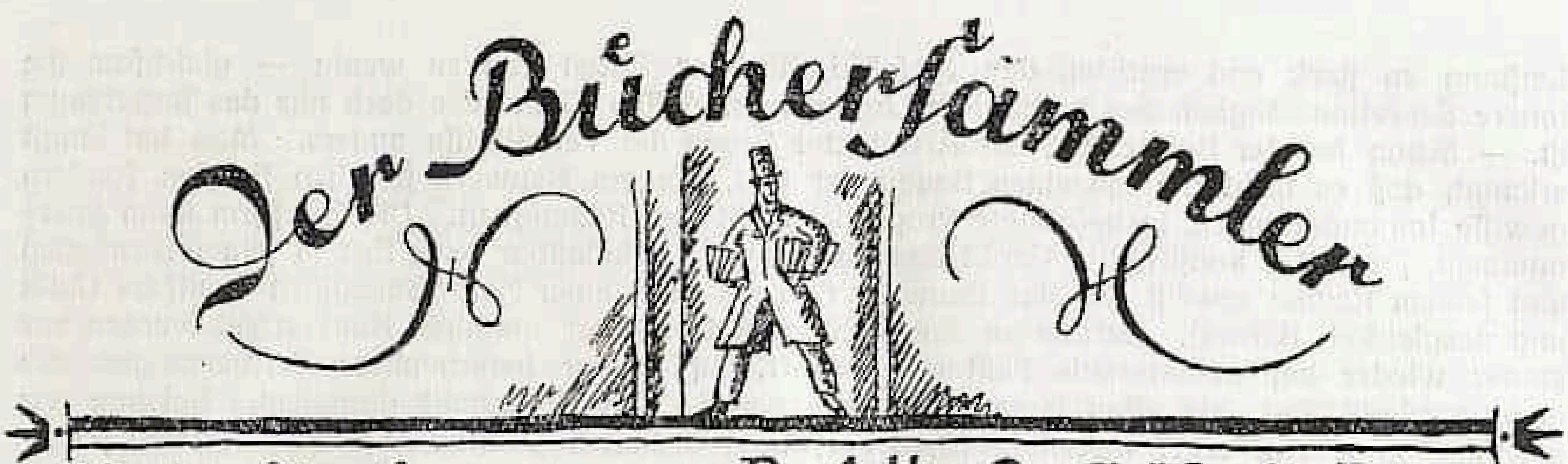
Privatbesitz.

Max Liebermann. Dame in Weiß.



Lovis Corinth. Kunstfreunde.

Ausgestellt in der Kunsthandlung Gerstenberger, Chemnitz.



Unter der Leitung von Professor Dr. G. Minde-Pouet
Leipzig, Deutsche Bücherei

Die Schrift als wissenschaftliches Problem

Die Kunstform ist die Form, die eine Zeit sich schafft. Die Kunstform wird abhängig vom „Geist der Zeit". Und dies gilt nicht nur von ihr als alles beherrschendem Stilzeichen, sondern in gleichem Sinne von den Unterteilen, aus denen die Kunstform sich zusammenbaut. Es ist nicht nur die Eigenart der Proportionen, die einem Bauwerk den Stempel einer ganz bestimmten Zeitzugehörigkeit aufdrückt, die geheime Beeinflussung wirkt sich aus in der lichten Weite, in der ein Innenraum sich ausatmet, in dem Charakter der zierenden Bestandteile, deren relative Häufigkeit, deren beherrschende oder aber zurücktretende Beziehung zu den architektonischen Konstruktionsgliedern — es ist weiterhin die Verwendung nicht architektonischer Elemente, unter denen das natürliche Licht, was der Barockbaumeister geschickt in Schatten umzusetzen liebte, die Farbe und die Landschaft eine hervorragende Rolle spielen — mit all diesen und anderen Faktoren arbeitet eine Zeit stilbildend. Gebannt von dem Zeitgeiste schafft der Architekt, der Gewerbler, der Musiker, der Dichter, der Schauspieler. Sie geben sich dem Glücke einer Freiheit der schöpferischen Phantasie hin und gehorchen dennoch einem Zwange, der ihr Denken und Sinnen beherrscht, der ihnen das Auge universal oder einseitig richtet, der ihre Hand führt und das Werkzeug arbeiten heißt. Dem Kunstschaffen liegt Zwangsläufigkeit zugrunde, sofern der Schaffende mit dem ganzen Umfange seines individuellen geistigen Habitus ein Genosse seiner Zeit und an den Triebkräften und den Willen bestimmenden Elementen überhaupt beteiligt ist. Die moderne, psychologisch zunehmend interessierte Kunstwissenschaft versucht in Wechselwirkung mit anderen wissenschaftlichen Disziplinen den Geist einer Zeit (Stilepoche) aus der Art des Zusammenklanges einzelner Formmerkmale einerseits und aus der Prägnanz und Haltung des ganzen Kunstwerkes andererseits die innere Struktur aufzudecken, um allgemeinere geisteswissenschaftliche Rückschlüsse daraus abzuleiten. Es ist klar, daß die Technik dieser kunstwissenschaftlichen Methode zur Zeit noch nicht in der Lage ist, unanfechtbare Ergebnisse vorzulegen. Die historische beschreibende Art, aber auch das so sehr naheliegende, jedoch deshalb auch sehr einseitige Bearbeiten einzelner historischer Persönlichkeiten wirkt noch hemmend. Wir werden hier indessen reichliches Material vorfinden. Vielleicht sind die freien bildenden Künste anfangs gar nicht besonders geeignet zu Forschungen der gemeinten Art. Vielleicht bieten gerade sie die meisten Komplikationen, die — will mir scheinen — wahrscheinlich in der schweren, zur Zeit kaum möglichen Scheidung des Kunstwerkes in die beiden Hauptbestandteile seines immateriellen Wesens bestehen nämlich in der Erkenntnis dessen, was auf Rechnung der herrschenden Zeitepoche zu setzen sei, und dessen, was wirklich nur als rein individuelle Zutat zu betrachten wäre. Im graphischen Blatte, im Bilde, in der Plastik springt uns heute, die wir vorwiegend das Individuelle herauszusehen nicht umhin können, eben das rein Persönliche als das warme Herzblut eines Kunstwerkes wie eines Oeuvres eines bestimmten Meisters zuerst ins Auge. In der Befruchtung des so betrachteten Werkes mit den Schwingungen unserer eigenen Persönlichkeit liegt für uns heute noch erst die Ermöglichung eines ästhetischen, tieferen Genießens. Daß das nicht immer so war, daß zu anderen Zeiten nicht das Persönliche bevorwortet wurde, zeigt die Kunstgeschichte (chinesische Malerei, griechische Plastik des 6.—5. Jahrhunderts). Wir stellen eine stilistische Abhängigkeit im Motiv oder in der Ausführung sehr peinlich fest und bewerten das Werk dann geringer. Ist das stets berechtigt? Liegt in dieser Gewohnheit nicht eine Einseitigkeit, **wenn** wir das einzelne Kunstwerk oder eine historische Kunsterscheinung einmal **nicht** unter dem Blickwinkel des Individuums, sondern daraufhin untersuchen, inwieweit die damalige **Zeit** Anteil hatte an der Formung des betreffenden Werkes. Vielleicht können „psychokritische" Vergleiche an Kopien oder gar Kopienketten recht eigenartige Ergebnisse zeitigen. Wir bewerten die individuelle

Leistung zu stark und erachten den „gesellschaftlichen“ Anteil viel zu wenig — gleichsam die innere Sekretionstätigkeit des kulturellen Organismus, dessen Einzelzelle doch nur das Individuum ist. — Schon bei der Beurteilung der Architektur liegen die Verhältnisse anders. Man hat längst erkannt, daß es nicht die einzelnen Bauglieder sind, die ein Bauwerk stilistisch fixieren, sondern gewisse Imponderabilien, insbesondere Proportionalität und Räumigkeit. Die Zierform kann übernommen, sogar das konstruktive Gerüst kann irgendwie beeinflußbar sein: Erst in seinen Ausmaßen und seinem Raume erweist sich das Bauwerk rein als Kind einer Zeit (französisch-deutsche Gotik und desgleichen Barock). Gerade an der Architektur trotz ihrer massigen Konkretheit werden wir immer wieder auf immaterielle Faktoren geführt, auf schwer berechenbare Erscheinungen, die mehr verdeckt sind, als offen liegen, aber die gerade den Kernpunkt darstellen. Solange wir nun uns nicht von einer materialistischen Forschung technisch freimachen können (wobei selbstverständlich sofort das Gestammele modernster Kunstschreiber über Expressionismus als etwa erstrebenswertes Ziel als völlig wertlos und überflüssig abzulehnen ist), solange wir mit unseren geisteswissenschaftlichen Methoden noch nicht soweit gelangt sind, das Absolute, das Immaterielle, soweit es überhaupt in der Materialform des Werkes liegt, herauszuschälen — solange werden wir auch der wissenschaftlichen Auswertung der Schrift unfähig gegenüberstehen. Gebunden an die historische überlieferte Form scheint die Schrift starr zu sein. Daß sie es aber nicht ist, daß sie vielmehr einer relativ doch beträchtlichen Beweglichkeit unterwerfbar ist, beweisen die Dokumente. Die Schrift und die Architektur sind wesensverwandt. Beide sind „absolute“ Künste, d. h. sie lehnen sich als solche keiner Naturform irgendwie an. Ihre ästhetische Wirkungsintensität ist von der der bildenden Künste verschieden. Da die Schrift in dieser Hinsicht vollkommen unabhängig ist, scheint sie wie nichts anderes neben der Architektur befähigt, das in sich aufzunehmen, was wir noch so schwer erkennen können und wofür die in diesen Zeilen verwandten Ausdrücke „Zeitgeist“, „gesellschaftlicher Anteil“ nur bedenklich lahmende Verlegenheitsbezeichnungen sind. Daß die Schrift nicht nur eine Gruppe der dekorativen Künste sein kann, wird jeder Kenner zugestehen können. Zum wenigsten bei der Handschrift. Man vergleiche doch einmal die Handschriften Dürers, Luthers, Melanchthons und Erasmus von Rotterdam mit denen Rembrandts, Rubens', Leibniz', so wird man nicht allein den individuell verursachten Unterschied sofort sehen, sondern auch noch einen latenten in der Zügigkeit allerdings mehr ahnen und fühlen als aussprechen können. Wir kennen alle die heterogene Verschiedenheit romanischer und gotischer Buchschriften italienischer und germanischer Version, wir kennen die Renaissanceschriften, die barocken, die des Rokoko und die des Klassizismus, wir kennen den Hang des Deutschen zu seiner eigenartig wunderbaren Fraktur, den Hang des Lateiners zu seiner Antiqua. Warum schuf man sich immer und immer wieder neue Gebrauchsschriften? Das muß doch einen Grund haben. Nur aus ästhetischen Gründen? Zugegeben, daß den Verfassern aller Schriften kein anderer als dieser bewußt gewesen sein mag — daß überhaupt das Bedürfnis nach neuen Abwandlungen und neuen Prägungen der historisch scheinbar so starren Buchstabenform auftauchen konnte, scheint mir doch auf tiefere Triebe hinzuweisen. Warum folgte wie suchend in den letzten 20 bis 25 Jahren eine Schrift auf die andere, und viele sind darunter, die fesselten und heute noch fesseln? Das, was alle Äußerungen eines Kulturabschnittes zwingend prägt, füllt auch die Schriftform. Es liegt auf dem Papier, es zieht den einzelnen Schriftzug, bestimmt die Längen, die Höhe, die Breite, das Fleisch, beschwingt das Häkchen, den Anstrich, gibt Fettigkeit und Dünne, es kristallisiert sich im Titelsatz und durchpulst den Satzspiegel. Wie fein die Schrift reagiert, zeigt, daß Bruchteile eines Millimeters den Charakter wesentlich verändern. Es muß möglich sein, die Schrift, d. h. sowohl den einzelnen Buchstaben als auch den Satz noch in ganz anderer Weise sprechen zu lassen, als bisher sie es taten. Die Schrift kann nicht nur als eine ästhetische, dekorative Angelegenheit betrachtet werden, sondern als Träger eines latenten, aber übergeordneten „geistigen“ Elementes, das diese sich schuf, um darein sich zu hüllen. Es muß die moderne Kunstwissenschaft Methoden ausbilden, um das in der Schrift liegende, sich immer wieder hineinergießende Immaterielle zu erfassen und somit deren Anteiligkeit an dem aufzeigen, was in allen übrigen zu ihrer Zeit gepflegten Äußerungen des geistigen Lebens zum Ausdruck kommt, also in der Architektur, den bildenden und angewandten Künsten, in der Musik, Literatur und in der Philosophie, bei letzterer wird immer der Schwerpunkt zu suchen sein auf die Art, wie gewisse Fragen bearbeitet werden, weniger auf die Antwort selbst. Vielleicht führt eine vergleichende Schriftforschung den Anfang herbei. Die wenigen greifbaren Ergebnisse der jungen Psychologie der Schrift werden sicher mit helfen, wenngleich es mir zweifelhaft scheint, daß sie die aufgeworfene schwierige Forderung allein wird lösen können, da sie — wenigstens jetzt — zu eng eingestellt ist; sie registriert vorwiegend die psychischen Reaktionen des Subjektes. Vielmehr scheinen mir ein enges Verhältnis zur Architektur, ein tiefes Verständnis für Symmetrie und Rhythmus und für die sonstigen Kompositionselemente der Musik, sowie ein beherrschendes Vertrautsein mit mathematischer eventuell auch physikalischer Theorie als die conditio sine qua non. Die Reaktionsfähigkeit, d. h. die Persönlichkeit des Forschers, gepaart mit einer beträchtlichen Weite des Blickes, muß eine komplizierte sein, jedoch so, daß der Betreffende diese bewußt zu reproduzieren vermag, um die Komponenten zu fassen.

Herbert Hauschild.

Neue schöne Bücher und „Luxusdrucke“

Der Phantasus-Verlag in München hat die Reihe seiner Phantasusdrucke, die Goethes Tagebuch mit handkolorierten Lithographien von Rudolf Großmann eröffnet hatte, fortgesetzt. Es ist sehr erfreulich, daß er zwei Werken Thomas Manns, der zweifellos ein dauernder Besitz unserer Literatur werden wird, zu schönen Drucken verholfen hat. Die frühe Novelle „Der kleine Herr Friedemann“, von Dr. C. Wolf & Sohn in München in einer alten Schwabacher auf bräunlichgelbem Bütten gedruckt, mit elf ganzseitigen ganz vortrefflichen Original-Holzschnitten und mehreren sehr guten Initialen von Otto Nückel in Aibling geschmückt, in einem Handband in Halbpergament mit Golddruck und Überzugpapier nach einem Holzschnitt Nückels aus der Werkstatt von Karl Herkomer in München (20 Exemplare außerdem von Frieda Thiersch in Leder gebunden mit Vorsatz nach Holzschnitt von Nückel und 50 Exemplare in Ganz-Antik-Kalbspergament), in einer Auflage von 220 numerierten und signierten Exemplaren, hat ein wirklich schönes Buch ergeben (350—1600 M.). Die Holzschnitte sind so ausgezeichnet, daß man sich bemüht zu übersehen, daß sie leider nicht die Größe des gegenüberstehenden Satzspiegels haben.

Ein Sammlerstück von ganz besonderem Reiz ist der Druck von Thomas Manns „Wälsungenblut“: Die erste Veröffentlichung einer 1905 geschriebenen, bisher zurückgehaltenen Erzählung. Sie sollte in der „Neuen Rundschau“ erscheinen, war auch bereits gedruckt, wurde aber aus Gründen privater Natur zurückgezogen. Rudolf Brettschneider hat in der „Bücherstube“ erzählt, wie er sich aus den Makulaturbogen, die also nur theoretisch eingestampft waren, ein Exemplar zusammengestellt hat. Die Novelle spielt im Westen Berlins in einem jüdischen, mit raffiniertestem künstlichem Luxus lackierten Hause eines Emporkömmlings und erzählt von der an das Wälsungengeschlecht erinnernden Liebe der neunzehnjährigen Zwillinge Siegmund und Sieglinde, die im Übermaß alle die Eigenheiten von Kindern haben, die in den Überfluß hinein geboren sind. Sieglinde ist verlobt mit einem Verwaltungsbeamten von Familie, wie eben so ein Mädchen verlobt ist, und soll in acht Tagen heiraten. Die Zwillinge lieben sich, seit beide die ersten Laute gelallt, zuweilen finden sich ihre Blicke, verschmelzen und schließen ein Einvernehmen, zuweilen kosen sie auf der Chaiselongue. Mit süßer Sinnlichkeit liebt jeder den andern um seiner köstlichen Gepflegtheit und seines guten Duftes willen, und eines Abends, nach der „Walküre“, während der beide Hitze auf ihren Wangen gespürt haben, legen sich die Worte wie Nebel um ihre Sinne, sie verlieren sich in Liebkosungen, die übergreifen und ein hastiges Getümmel werden und zuletzt nur ein Schluchzen sind. Wälsungenblut! Die Novelle, mit aller Kunst Manns erzählt, bedeutet zweifellos einen wertvollen Zuwachs zum Schaffen des Dichters und erregt schon darum unser Interesse. Und dazu nun noch der Zeichner Thomas Theodor Heine als Illustrator. Mit seinen zwölf ganzseitigen Steindrucken, zahlreichen Textbildern und Initialen stellt es das erste Buch des Künstlers mit Original-Graphik dar. Was Heine bisher im Dienste der Buchkunst gearbeitet hat, seine Barrisonbilder, seine Illustrationen zu Hebbels „Judith“ und mannigfachen Umschlagzeichnungen, versinkt vor diesen Lithographien. Dem Karikaturzeichner Heine bot der Stoff manche Gelegenheit zu gewohnter Arbeit, vor allem in den Bildern zur Aufführung der „Walküre“ und in einigen fein ironischen Porträts. Der vollendete Buchillustrator aber offenbart sich in den Vollbildern, die die Hauptmomente betonen, in den Textzeichnungen, die einige Nebenmomente scharf pointieren, und nicht zuletzt in den feinen in den Text eingestreuten kleinen Einfällen. Nur daß er dem Siegmund in der Oper zum Frack und zur Piquéweste einen falschen Kragen und eine schwarze Krawatte angelegt hat, diesem Siegmund, der an seinem Äußeren stets ohne Tadel sein muß, und den Thomas Mann ganz korrekt aus einem Farbenwust von Krawatten ein weißes Piquéband hat auswählen lassen, ist unverzeihlich. Es wird für den Sammler eine Freude sein, diese Lithographien noch einmal außer Text auf echt Japan in einer Mappe zu besitzen und als reine Graphik zu genießen. Das Buch ist wieder von Dr. C. Wolf & Sohn, diesmal in schöner kräftiger Antiqua auf Bütten gedruckt, 30 Exemplare band Frieda Thiersch in herrliches türkisblaues Levantesaffian mit Vergoldung, die übrigen 500 die Werkstatt Herkomer in Ganzsaffian, Antikkalbspergament, Halbleder, Halbpergament und in einen Interimseinband (3000 bis 250 M.). Es ist übrigens der den 30 Exemplaren beigegebenen Mappe eine Textvariante des Schlusses der ursprünglichen Fassung angefügt, die mich zu einer Auseinandersetzung mit dem Dichter veranlassen könnte, wenn das nicht über die Grenze, die dieser Besprechung hier gezogen ist, hinausginge.

Der dritte der neuen Phantasusdrucke ist „Der Gürtel“ von Dietrich von Glaz, eine von Richard Zoozmann besorgte Übersetzung der mittelhochdeutschen Versnovelle „der borte“, die wir

in F. H. v. d. Hagens Gesamtabenteuern finden. Es war zweifellos ein guter Gedanke, diese galante Geschichte von der verführerischen Schwäbin, die einen Ritter gegen Roß, Windhunde, Habicht und Gürtel ihren eigenen Gürtel lösen läßt (ein Stoff der Weltliteratur), zu erneuern, aber die äußere Gestalt, in der diese Erneuerung uns hier geboten wird, ist anfechtbar. Die Übersetzung ist sehr frei und nicht immer glücklich gekürzt. Der Text ist von E. R. Vogenauer „im Charakter alter Handschriften geschrieben", hat aber diesen Charakter nicht und ist viel zu klein für das Quartformat des Buches. Die farbigen Steinzeichnungen von Rudolf Großmann, neun ganzseitige Illustrationen und Umrahmungen der Textseiten, offenbaren wohl wieder des Künstlers glänzendes Talent für zarteste farbige Linienskizzen und Phantasieschnörkel, aber wenn 32 Seiten die immer gleiche Umrahmung zeigen, versagt schließlich ihr Reiz. Druck, wieder von Dr. C. Wolf & Sohn, und Ausstattung sind die gleichen wie in den beiden anderen Drucken; auch hier band Frieda Thiersch 20 der 220 Exemplare in Leder (3000 bis 470 M.).

Wohin die echte, rechte „Luxusdruck"-Manie führen kann, hat ganz zweifellos der Verlag Hans Heinrich Tillgner in Potsdam zeigen wollen. Er hat drei Sonette Gerhart Hauptmanns, um die man sich nicht kümmern würde, wenn sie nicht von Hauptmann wären, von Hannes M. Avenarius auf je eine Platte von 30 × 25 cm, dazu je eine Schmuckplatte, den Titel und den Druckvermerk radieren und teils auf Zandersbütten, teils auf Japan drucken (Alfred Ruckenbrod, Berlin) und in weiße Pappe mit Goldpressung oder in Halbpergament und Seide oder in geprägten Ganzpergamentband binden (F. Merker, Charlottenburg) und vom Künstler und Dichter signieren lassen. Er hat auch entsprechend angezeigt, daß sich telegraphische Bestellung empfiehlt, daß nur gegen bar oder Voreinsendung des Betrages geliefert wird, daß der Preis (400 bis 5500 M.) nach Ablauf der Subskriptionszeit erhöht wird, daß umgehende Subskription angebracht ist, da die kleine Auflage (300 Exemplare) bald vergriffen sein dürfte, und daß ein Teil bereits vergriffen oder belegt ist. Es ist also wirklich nichts von dem ganzen Klimbim, mit dem sich solche „Luxusdrucke" heute umgeben, versäumt worden. Nun kommt aber die ganz originelle neue Idee: Fünf Exemplare sind auf echtem Pergament gedruckt und haben einen Einband aus getriebener Bronze — jawohl: aus getriebener Bronze — von Alfred Vocke in Berlin erhalten! Zehn Pergamentblätter in einem Bronzeband! Das Buch wiegt daher 3,280 kg! Wer aus Bücherwut zum Mörder werden will, wie der deutsche Magister Tinius oder der spanische Buchhändler Don Vincente und stilecht ein Buch als Mordwaffe benutzen möchte, kann zu diesem bibliophilen Verbrecherwerkzeug greifen, falls er eins dieser fünf Exemplare (je 5500 M.) rechtzeitig subskribiert hat! Wer dieses Erzeugnis deutscher Buchkunst ernst nimmt, tut dem ausgezeichneten geschmackvollen Verlage Tillgner bitter Unrecht. Es handelt sich um glänzenden bibliophilen Scherz, der in jeder Hinsicht gelungen ist, auch insofern, als diese fünf Bronzeexemplare bereits vor Erscheinen vergriffen waren.

Genau so vertraut mit der Bibliomanie hat der Amalthea-Verlag in Wien uns eine köstliche Überraschung zum 600. Todestage Dantes bereitet. Durch einen splendiden Prospekt lud er zur Subskription auf einen Prachtdruck der „Göttlichen Komödie" ein, italienisch und deutsch nach Gildemeister von Karl Toth herausgegeben und mit 60 farbigen Lichtdrucktafeln nach Originalen von — Franz von Bayros geschmückt, von der Gesellschaft für graphische Industrie in Wien gedruckt und mit allen Schikanen in verschiedenen Ausstattungen hergestellt (4800 bis 3800 M.). In dem Prospekt wird gesagt, daß „der Poet im Künstler", der „dem Ganzen der Commedia bislang versagt geblieben ist, mit Franz von Bayros dem Gedichte beschert wird". Und dann wird weiter von Bayros als dem „nachfühlenden Sproß eines romanischen Herrengeschlechtes", von seiner „gestaltenschwangeren Phantasie" gesprochen, aus der über die 60 Blätter seiner Dante-Nachdichtung ein wahrhaft unerhörter Reichtum von Formen und Farbenabschattungen sich ergossen hat, alles das unter einen weichen, grauen Schleier gebreitet, als trauere hier ein sonnentrunkenes Auge des Südens in den Nebeln nordischer Verbannung" usw. Und im Börsenblatt stand auch etwas von Bayros, „dem nichts Irdisches noch Göttliches fremd geblieben ist", „der seitab von der spielerischen Illustration so vieler Vorgänger zur romanisch-germanischen Tiefe des ewigen Werkes hinabsteigt!" Diesen Ankündigungen, die allein schon einen guten Scherz abgegeben hätten, ist die Tat gefolgt, und wir haben nun Dantes Göttliche Komödie mit den Bildern von Bayros, dem Illustrator zahlloser Erotika! Man könnte ja nun noch daran denken, daß Bayros mit seiner „gestaltenschwangeren Phantasie" sich auch an Kants Kritik der reinen Vernunft heranmacht; aber wenn man solche Witze zu oft wiederholt, bleibt schließlich die Wirkung aus.

Georg Minde-Pouet.

Rundschau des Büchersammlers

Ausstellungen / Bibliographisches aus der Deutschen Bücherei / Vom russischen Buchwesen / Gutenberg und Coster / Eine neue Bodoni-Bibliographie / Carl Emil Uphoff

„Es kann keine objektive Geschmacksregel, die durch Begriffe bestimmte, was schön sei, geben," sagt Kant in seiner Kritik der Urteilskraft (§ 70), und eine ähnliche Erkenntnis hat auch wohl Dürer zu seinem bekannten Ausspruch über die Schönheit veranlaßt. Dieser rein subjektive Charakter des Geschmacks ist es auch, der allen unseren kunstwissenschaftlichen, ja überhaupt ästhetischen Erörterungen so sehr den Stempel des Bedingten und Relativen aufdrückt. Wir sagen: „Das schöne Buch", und sind nicht in der Lage, einen allgemeingültigen, objektiven Begriff davon zu geben; unser Urteil wird vielmehr immer nur ein subjektives sein. Das ist letzten Endes in dem Wesen künstlerischen Schaffens begründet, das in der Intuition alles Begriffliche ausscheidet und sich der reinen Anschauung der Dinge hingibt, womit es zusammenhängt, daß man bei großen Kunstwerken immer auf ein letztes Rätsel stößt, das keine Deutung und Auslegung zuläßt.

Eine Kritik, die dem irrationalen Wesen des Kunstwerkes gerecht wird, ist wirkliche Kritik. Daneben tritt eine anspruchsvolle Kritik auf, die sich in voreiligen und summarischen, und daher im Grunde nichtssagenden Werturteilen erschöpft. Das gilt leider besonders von unserer bibliophilen Kritik, und es wäre fast an der Zeit, eine Kritik der Kritik der Bibliophilie zu schreiben. Diese „Kritik", wie sie sich besonders in den bibliophilen Rezensionen ausspricht, ist die häßliche Begleiterscheinung jenes beispiellosen Aufschwungs, den unsere Buchkunst genommen hat. Kritik soll anregen und fördern; diese ist langweilig.

Wir wenden uns nun den Bucherzeugnissen selbst zu, die auf den Ausstellungen der Museen und Bibliotheken und jetzt auch in steigendem Maße der Buchhändler selbst als die Zeugen einer hochentwickelten Buchkultur zu uns sprechen. Hier wird uns die Anregung und Förderung zuteil werden, die wir beim Rezensenten oft vergebens suchen.

Ich erinnere da zunächst an die von den Düsseldorfer Buchhändlern unter der tatkräftigen Initiative von Fritz Worm, dem Inhaber der Buchhandlung Ernst Ohle und Herausgeber der 1915 leider eingegangenen „Bücherschau", veranstalteten Buchausstellung in Düsseldorf. In Frankfurt zeigte die seit den drei Jahren ihres Bestehens zum sechstenmal eröffnete Messe in einem leider nicht ganz geeigneten Raume wieder eine Bücherschau, an der besonders stark der schöngeistige, zum erstenmal auch der wissenschaftliche Verlag beteiligt war. Das waren aber wohl nur Auftakte zu der großen Internationalen Büchermesse in Florenz, zu der sich schon eine große Anzahl deutscher Verleger gemeldet haben. Es soll u. a. eine Auswahl der modernen deutschen Dante-Literatur und, wie wir dem Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel entnehmen, sämtliche seit 1914 erschienenen Drucke der deutschen Privatpressen ausgestellt werden. Man fragt sich nur, wie es möglich sein wird, diese Drucke, von denen nur die Deutsche Bücherei eine lückenlose Sammlung besitzt, ohne Mitwirkung dieser Anstalt zusammenzubringen?

Eine Ausstellung von Wappenhandschriften des 14.—18. Jahrhunderts, darunter Wappen als Verleger- und Buchzeichen, veranstaltet im April und Mai die Bibliothek des Berliner Kunstgewerbe-Museums gemeinschaftlich mit der Bibliothek des Vereins Herold; in derselben Zeit findet im Deutschen Museum für Buch und Schrift in Leipzig eine Grabbe-Ausstellung statt. (Besitzer der Sammlung ist Herr Alfred Bergmann). Der Leipziger Graphiker Erich Gruner zeigt sein buchgraphisches Oeuvre vom 18. April bis 2. Mai im Ausstellungsraum der Deutschen Bücherei; im Mai wird sich eine Ausstellung der buchgraphischen Arbeiten von Joseph Weiß anschließen.

Ich möchte bei dieser Gelegenheit auf eine für die Bibliotheken wie den Buchhandel gleich wichtige bibliographische Arbeit der Deutschen Bücherei hinweisen, die als Ergänzung zu ihren seit Juli 1921 zu Beginn eines jeden Monats im Börsenblatt veröffentlichten Titeldrucken neuer Zeitschriften ein „Verzeichnis der bei Zeitschriften und periodischen Erscheinungen im Laufe des Jahres 1921 eingetretenen Veränderungen" „zunächst nur probeweise" herausgibt (vgl. Börsenblatt 1922, Nr. 81 ff.). Es handelt sich bei diesen Veränderungen um Zeitschriften, die das Erscheinen eingestellt, den Titel geändert, mit anderen sich verschmolzen haben oder in andere übergegangen sind.

In das russische Buch- und Schriftwesen, in die Leiden und Hoffnungen russischer Schriftsteller und Buchhändler, in das Leben der Emigranten und ihre Beziehungen zum Mutterlande, das sie verbannt hat oder das sie freiwillig verlassen haben, gewährt uns die in dem bekannten russischen Verlag von Ladyschnikow in Berlin erscheinende Zeitschrift „Nova Russkaja Kniga" („Das neue russische Buch"; Fortsetzung des im Jahre 1921 von derselben Redaktion geleiteten „Russischen Buches") interessante, aber auch erschütternde Einblicke. Überall ist Chaos und Zerfall, in dem das „Ich" des Künsters vor dem lauten „Wir" der proletarischen Poesie untergegangen ist. Aber langsam ringt sich aus diesem Chaos die Intelligenz und eine kraftvolle, individuelle Dichtung heraus. Mit der Trauer, daß alles zerstört und wüst ist, verbindet sich die starke Hoffnung, daß doch etwas Neues

kommen muß. Die neue Wirtschaftspolitik Sowjet-Rußlands seit 1920, die dem Privatkapital wieder größere Freiheiten gab, hat auch das Buchgewerbe sehr günstig beeinflußt. In kurzer Zeit entstanden 26 neue Privatverlage. Der geistige Mittelpunkt der Emigranten ist Berlin; hier erscheinen allein 70 Zeitschriften und Zeitungen in russischer Sprache (in Frankreich 5; in den Vereinigten Staaten 12; in China 11; in Argentinien 2). Im November 1921 hat sich in Berlin ein „Haus der Künstler" gebildet, analog dem bereits bestehenden, von Maxim Gorki begründeten in Petersburg, das nur kulturelle Zwecke verfolgt. Die russischen Verleger entfalten eine rührige Tätigkeit; wichtig ist der Vertrag, den Ladyschnikow mit Teubner abgeschlossen hat, nach dem die Bändchen aus „Natur und Geisteswelt" in russischer Sprache erscheinen sollen. „Die Gesellschaft für den Buchhandel mit Rußland" soll dem Einkauf von Büchern für Rußland dienen. „Der Bibliophile", der belletristische Werke von in Sowjet-Rußland lebenden Autoren bekanntmachen will, ist 1921 in Reval gegründet worden. Ein Teil der für dieses Unternehmen bestimmten Manuskripte wurde an der Grenze konfisziert; ihr Schicksal ist unbekannt. Der in Wilna 1859 gegründete Verlag Syrkin, eine der ältesten und größten Buchhandlungen des nordwestlichen Rußland, ist nach Berlin übergesiedelt und führt dort sein Geschäft fort. In Berlin entstand der Verlag „Russkoe tvorčestbo" („Russische Schöpfung"), der russische und ausländische Romane herausgeben will.

Die durch die gründlichen Untersuchungen Zedlers und Moris in ein neues Licht gerückte Frage nach der Entstehung des Buchdrucks, an der ja nach Zedler Gutenberg und Coster beteiligt sind (vgl. Nr. 1 des „Büchersammlers"), hat die Veranlassung zu einer Reihe mehr oder weniger sachkundiger Erörterungen in Zeitschriften gegeben. Im „Kunstwanderer" lenkt W. Scheuermann die Aufmerksamkeit auf den im Elsaß am Anfang des 14. Jahrhunderts ausgeübten Kunstzweig der Anfertigung von Handspiegeln, auf deren verziertem Metallrahmen sich vielfach Inschriften befanden, die aus beweglichen Lettern hergestellt wurden. Bewegliche Lettern wurden auch für die Glockeninschriften benutzt, wie wir eine solche z. B. noch an der alten Glocke der Kirche zu Tränheim im Unterelsaß v. Jahre 1412 sehen können. In der in Bremen erscheinenden Zeitschrift „Niedersachsen" wird darauf hingewiesen, daß die an dem gotischen Brunnen von 1408 auf dem Altstadtmarkt in Braunschweig angebrachten Buchstaben einzeln gegossen seien. Ich selbst möchte noch erwähnen, daß bekanntlich von den Buchbindern im Anfang des 15. Jahrhunderts Einzellettern zur Einpressung von Aufschriften auf den Einbänden verwandt wurden.

Der schon mehrfach erwähnte Buchkünstler und Bildhauer Richard Hadl, dessen Radierungen zu Gottfried Kellers Feuer-Idylle jetzt erschienen sind, arbeitet zur Zeit an einer umfassenden Bodoni-Biographie, die wohl einmal dazu bestimmt sein wird, die etwas veraltetete zweibändige Bibliographie J. de Lamas (Parma 1816) zu ersetzen. Diese Arbeit begleitet eine von ihm in italienischer Sprache abgefaßte Biographie Bodonis, die in den „Mitteilungen des Schweiz. Gutenbergmuseums in Bern" in laufenden Fortsetzungen erscheint.

Carl Emil Uphoff, der künstlerische Leiter der Stecherpresse der Worpsweder Werkgemeinschaft, von dem wir bereits die Werke „Adam und Eva" und „Marienleben" kennen, arbeitet an einem neuen graphischen Buchwerk „Die Passion Christi". Wir freuen uns auf das Erscheinen dieser Arbeit. Bei der Betrachtung dieses Werkes, von dem mir schon einige Blätter vorgelegen haben, mag — ich kehre damit zu den einleitenden Gedanken zurück — das Wort des Franzosen gelten: „La critique est aisée, et l'art est difficile." Rodenberg.

Melchior Vischer, Der Teemeister. Verlag Jakob Hegner, Hellerau. M. 50.—.

Das Buch schildert Leben und Ende eines Teeheiligen und die wunderbaren Schicksale eines Teeheiligentumes, einer Teetasse aus zartem Porzellan. Ein Roman ausgesprochen expressionistischer Prägung, ein Suchen nach neuem Ausdruck, nach unbelasteter Sprache, die teils als bewußtes Denkprodukt, teils aber als dichterische Vision von unerhörter Stärke empfunden wird. Dieser expressionistische Charakter des Buches wird ausschlaggebend für seine Ausstattung. Seine künstlerische Richtung sollte sich in seinem äußeren Gewande offenbaren. Der bekannte Messingkünstler Georg Mendelsohn erhält den Auftrag, eigens für dieses Buch eine neue Schrift zu schaffen. Mit Ernst und Begeisterung geht er an die Arbeit. Er verläßt die Bahnen akademischer Tradition, die nur mit dem Zeichenstift zu arbeiten gewöhnt ist und das Handwerkliche dem Handwerker überläßt. Er greift selbst zum Stahlblock und zum Stichel und schneidet Buchstaben und Schmuck mit eigener Hand. So muß etwas Neues entstehen, etwas handwerklich und künstlerisch Echtes. Nur so war es möglich, daß die Schrift tatsächlich aus dem Geist des Werkes heraus geboren zu sein scheint, daß sie Ausdruck, Expression des gleichen Strebens ist, das den Dichter und sein Werk beseelt. So bildet das Buch und seine Schrift wie auch sein Einband, der aus Schmuck und Schrift desselben Künstlers entstanden ist, eine künstlerische Einheit. Dieselbe Einheit von Sprach- und Schriftcharakter, die wir an alten Werken der Druckerkunst bewundern. Eine neue Buchkultur, wirklich Eigenes wird erstrebt, das energisch den mehr oder weniger ekklektischen Traditionen der Gegenwart aus dem Wege geht. F. Schlerath.

Bibliographie der kostbaren Drucke

Auf Grund der in der Deutschen Bücherei eingegangenen Neuerscheinungen des deutschen Sprachgebietes bearb. von Dr. Jul. Rodenberg.

Angelus Silesius, Ewige Sinnreime des Cherubinischen Wandersmann. Auszug aus dem Cherub. Wandersmann. Gedruckt auf der Ernst-Ludwig-Presse in Darmstadt. 30 S. 4°. Frankfurt a. M., Tiedemann & Uzielli. 1922. Auf Bütten, Pappbd. M. 125.—; Hpgmbd. M. 225.—; auf Japan, Pgmbd. M. 1500.—; Ldrbd. M. 2000.—; Ernst-Ludwig-Bütten mit handvergold. Initial, Pgmbd. M. 1500.—, Ldrbd. M. 2000.—.

Honoré de Balzac, Sarrasine. Übertragen von Hedwig Lachmann. Mit acht Orig.-Rad. von Karl M. Schultheiß. 400 num. Expl. Bei Jakob Hegner in Hellerau in der Didot-Antiqua gedruckt. 91 S. 8°. Wien u. Leipzig, Avalun-Verlag. 1922. 12. Avalun-Druck. Hldrbd. M. 670.—.

Derselbe, El Verdugo. Aus d. Franz. neu übertr. v. Karl Federn. Mit 6 Rad. v. Klaus Richter. Der Titel wurde v. Johannes Tzschichold gest. Gedr. in der Winkelmann-Antiqua bei Poeschel & Trepte. 400 num. Expl. 58 S. 8°. Berlin, Euphorion-Verlag. 1921. Pappbd. M. 400.—, Hldrbd. M. 500.—, Ldrbd. M. 1000.—.

Die heiligen Bücher des alten Bundes. Übertr. aus d. Urtexte unt. bes. Berücks. d. rabb. Exegese durch Lazarus Goldschmidt. T. 1: Das Fünfbuch Moses. 300 Expl. 201 S. in Rot- u. Schwarzdruck m. farb. handgem. Initialen. 4°. Berlin, Erich Reiß. 1921. Pappbd. M. 900.—.

Dante Alighieri, La Divina Commedia coi disegni di Sandro Botticelli. Cantica seconda. Mit großen Initialen in Rotdr. Druck der Officina Serpentis. 76 S. 1921. 2°. (Auslieferung durch Ernst Rowohlt, Berlin.) Pappbd. M. 880.—.

Alphonse Daudet, Briefe aus meiner Mühle (Lettres de mon moulin). Übers. v. Peter Scher. Mit 6 Farbenrad. v. Hugo Wilkens. Gedr. bei Poeschel & Trepte in der Walbaum-Antiqua. Einband von Spamer. 150 Expl. 98 S. 4°. München, Rösl & Cie. 1921. Ausg. A: Ldrbd. M. 2800.—; Ausg. B: Hldrbd. M. 1800.—.

Gantier de Coinci, Drei Legenden Unserer lieben Frau („Miracles de la sainte vierge", deutsch). Holzstöcke nach Handschr. v. Karl Oratva geschn. Nach altem Vorbild in Holzbd. mit Lederrücken u. Schließen geb. v. Julius Oratva. 200 num. Expl. 21 Bll. 4°. Wiener Einblattdrucke 1. 1921. (Vertrieb: Vlg. Leop. Heidrich in Wien.) Ldrholzbd. mit Schließen M. 900.—.

Curt Glaser, Die Graphik der Neuzeit. Vom Anf. d. 19. Jahrh. bis z. Gegenwart. Mit 486 Abb. IX, 585 S. 4°. Berlin, Bruno Cassirer. 1922. Lwdbd. M. 300.—, Hpgmbd. M. 340.—.

Lucianus, Lucians Esel in Niclas von Wyles Verdeutschung aus der Offizin v. Ludwig Hohenwang in Augsburg ca. 1477 wurde getreu nach dem in nur 2 Expl. erhaltenen Original in 350 Expl. gedr. 58 S. mit Holzschn. 4°. München, Roland-Verlag. 1922. Pappbd. M. 300.—; Hpgmbd. M. 450.—; Pgmbd. M. 1000.—. Das eine Exemplar befindet sich in der Heidelberger Universitätsbibliothek, das andere im Besitz des Antiquariats Joseph Baer & Co., Frankfurt a. M. (Nicht im Hain!)

Axel Lübbe, Die Sonette. Gedr. in d. Kochschen Frühlingsfraktur bei Rud. Gerstäker, Leipzig. 210 Expl. 16 S. 17×26,5 cm. Leipzig u. Hartenstein i. E., Erich Matthes. 1921. Denkmale und Freundesdank Bd. 3. Pappbd. M. 180.—; Hpgm. M. 250.—; Pgmbd. M. 400.—.

Das Märchen von dem Fischer un syner Fru. Mit 10 (eingedr.) Holzschn. v. Ernst Würtenberger. In 300 Expl. gedr. v. d. Wittichschen Hofbuchdr. in Darmstadt. 19 S. 4°. Bern, Verlag Seldwyla. 1921. Zweiter Seldwyla-Druck. Kart. M. 500.—; Hldrbd. M. 600.—; Ldrbd. M. 1500.—.

Hans v. Marées, Skizzenbuch. Hrsg. v. Julius Baum. 425 num. Expl. 11 S., 20 Tafeln. 11,5×18,5 cm. München, O. C. Recht, Verlag. 1922. Ldrbd. M. 600.—; Lwdbd. M. 200.—.

Hermann Struck, Amerika. 20 Rad. mit Worten v. Arthur Holitscher. In 300 num. Expl. bei Otto v. Holten gedr. 30 Bl. 4°. Berlin; H. H. Tillgner. 1922. Erster Tillgnerdruck. Ausg. A: auf handgesch. Bütten, Ldrbd. M. 1500.—; Ausg. B: auf Joh. Wilhelmbütten, Hpergmbd. M. 500.—.

Styl. Blätter für Mode und die angenehmen Dinge des Lebens. Illustrative und drucktechnische Leitung: Robert L. Leonhard. Schriftleitung: Ludwig Sternaux. Jahrg. 1. 1922. 4°. Heft 1: (IV, 32 S., mit z. T. farb. Abb. im Text u. auf 16 Taf.). Heft 2 u. 3 sind auch bereits erschienen. Berlin, Erich Reiß. 1922. Preis des Einzelheftes M. 100.—.

Ritter v. Thurm, Der Ritter vom Turn von den Exempeln der gottforcht vñ erberkeit. Basel, Michel Furter, 1493. Diese Ausgabe enthält nur die Holzschnitte des Originals in Wiedergabe. — Vgl. Hain *15514. Mit e. Nachw. von Kurt Pfister. 48,4 S. gr. 8°. München, Roland-Verlag 1922. Pappbd. M. 50.—.

Rudolph Ulrech, Zwölf Zeichnungen zu Francis Jammes Almaide. (12 Taf. unter Passepartout). 4°. Bern, Verlag Seldwyla 1922. Hlwd-Mappe M. 100.—.

Will Vesper, Porzellan. Novellen. Einband u. Buchschm. v. Hans Friedrich. Satz u. Druck: Hesse & Becker. Handbindearbeit: H. Fikentscher, Leipzig. 500 num. Expl. 249 S. 8°. Leipzig, H. Haessel 1922. Hldrbd. M. 350.—.

Richard v. Volkmann-Leander, Träumereien an französischen Kaminen. Mit handkolor. Illustr. v. Theodora Elsner. 250. Aufl. VI, 160 S gr. 8°. Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel. 1922. Hldrbd. M. 500.—.

Aus der Welt des Antiquariats

Karl W. Hiersemann, Leipzig, Königstr. 29. Katalog 500: Orientalische Manuskripte. Arabische, syrische, griechische, armenische, persische Handschriften des 7.—18. Jahrhunderts meist theologischen, vorzüglich kirchen- und liturgiegeschichtlichen Inhalts von hoher Bedeutung, zum großen Teil Inedita und Unika. 24 S. 53 Nrn. Mit 17 Tafeln. 8°.

Diesen wertvollen Katalog, der in seiner äußeren Ausstattung, besonders aber dem inneren Werte nach, seiner Eigenschaft als Jubiläumskatalog der Leipziger Weltfirma alle Ehre macht, hier anzuzeigen, macht mir als Orientalisten um so mehr Freude, als mir alle diese in antiquarischer wie wissenschaftlicher Hinsicht äußerst seltenen Handschriften selbst wiederholt durch die Hand gegangen sind. Die sehr sorgfältig und mit größter wissenschaftlicher Akribie ausgeführte Beschreibung rührt von Prof. Baumstark in Bonn her, einem unserer ersten Sachkenner auf dem Gebiete des christlich-orientalischen Kulturkreises. Der Katalog kann also als das Muster eines wissenschaftlichen Katalogs gelten! In einem dem Katalog beigegebenen Gutachten faßt Prof. Baumstark die Resultate seiner eingehenden und wiederholten Prüfung der Handschriften noch einmal zusammen und kommt zu dem Ergebnis, daß wir hier einem völlig neuen Stoff von größter Bedeutung gegenüberstehen. Ich möchte nicht unerwähnt lassen, daß Prof. Baumstark, wie er in dem Gutachten ausführt, selbst „wesentlich höhere Preise" als die von Herrn Hiersemann geforderten beantragt hat. Rodenberg.

Frankfurter Bücherfreund

Mitteilungen aus dem Antiquariate von Joseph Baer & Co. 15. Jahrg. 1921/22. Neue Folge Nr. IV, Heft 2.

Auch dieses umfangreiche Heft ist wieder mit größter Sorgfalt und Sachkunde unter Beigabe von reichem Abbildungsmaterial ausgearbeitet worden. Es enthält außer einer biblio-ikonographischen Studie von M. Sondheim die Beschreibung von 36 Aldinen, einer Anzahl Americana, von illustrierten Büchern des 15.—20. Jahrhunderts und von Inkunabeln, darunter die wertvolle Erstausgabe von Lucians goldenem Esel in der Verdeutschung von Niclas v. Wyle, Augsburg, ca. 1477 (der oben in der „Bibliographie der kostbaren Drucke" angeführte Faksimile-Druck des Roland-Verlages in München ist nach dieser Ausgabe hergestellt worden!). Außerdem enthält das Heft noch folgende Abteilungen: Kunst und Archäologie; Manuskripte, Musik. Unter den Handschriften ist besonders zu erwähnen ein prächtiges, zwischen 1484 bis 1486 wahrscheinlich in Tours entstandenes Livre d'heures der Katharina von Armagnac. — Die Preise sind in Schweizer Franken angegeben. Rod.

Versteigerung

M. Lempertz' Buchhandlung und Antiquariat, Bonn a. Rh., Franziskanerstr. 6, veranstaltet vom 16. bis 19. Mai eine Versteigerung der Dubletten des Kunsthistorischen Instituts der Universität Bonn. Der Katalog enthält 2532 Nrn., darunter sehr gesuchte Stücke.

Kataloge

Internationaal Antiquariaat (Menno Hertzberger), Amsterdam, Singel 364. Cat. 5: Livres anciens et modernes; Amérique, Amsterdam, Beaux arts, Bibliographie, Gastronomie, Spinoza. 47 S.

Joseph Baer & Co., Frankfurt a. M., Hochstr. 6. Katalog 674: Romanica. 2. Teil Nr. 1932—3088: Französ. Texte von 1600 bis z. Gegenwart. 2. Abt.: Maupassant-Zola. Französ. Dialekte u. Patois, Provenzalisch. — Lagerkat. 679: Zur Geschichte der Wissenschaften. V. Philosophie, Mystik, Geheimwissenschaften bis zum Ende des 18. Jahrhunderts (enthaltend u. a. Chiromantie, Faust, Kabbala, Magnetismus, Freimaurerei, Spiritismus usw.). Nr. 5008—6588. Die Preise sind in Schweizer Franken angegeben. Inländern wird ein Rabatt von 25% gewährt.

Gilhofer & Ranschburg, Wien I, Bognergasse 2. Katalog 139: Folklore, Überseeische Reisen, Religionswissenschaft. Zum Teil aus den Bibliotheken Prof. Leop. von Schroeder † und Don Henri de Bourbon Comte de Bardi †. 2650 Nrn. — Katalog 140: Großbritannien und Irland, Frankreich, Elsaß-Lothringen, Belgien und Holland, Schweiz, Italien. 2222 Nrn. — Katalog 142: Deutsche, englische, französische illustrierte Bücher des 19. u. 20. Jahrhunderts, Luxusdrucke, gute Bücher in wertvollen Einbänden, schöne Literatur, Klassiker, Werke zur Kunstgeschichte. 469 Nrn. — Katalog 143: Alte Medizin. Old Medical Books. 1233 Nrn. Die Preise sind mit Ausnahme von Kat. 142 in Schweizer Franken angesetzt.

Paul Graupe, Antiquariat, Berlin W 35, Lützowstr. 38. Katalog 98: Französische Bücher aus dem Gebiete der Literatur, Kunst und Geschichte. 382 Nrn. — Katalog 99: Völker- und Länderkunde; Amerika, bes. die Vereinigten Staaten und eine Bibliothek über Mexikos Finanzpolitik; Asien mit seltenen Werken über japan. Kunst. 891 Nrn. — Katalog 101: Deutsche Literatur u. Übersetzungen. 567 Nrn. Paul Graupe macht gleichzeitig bekannt, daß die von ihm erworbene romanische Bibliothek des Schweizer Romanisten Geh. R. Prof. Dr. Heinrich Morf, 7164 Nrn. umfassend, en bloc verkauft werden soll.

Karl W. Hiersemann, Leipzig, Königstr. 29. Katalog 505: Chinesische, tibetanische, japanische Originalmalereien. 292 Nrn. mit 12 Taf. Unter Mitarbeit v. Privatdozent Dr. Wedemeyer und Herrn Yü-tang Lin in Leipzig entstandener, sehr gut orientierender Katalog, dessen gute äußere Ausstattung seinem inneren Wert entspricht. — Katalog 506: Kunstgeschichte (Allgem. Werke, Leben und Werke der Künstler, Kataloge von Kunstsammlungen usw., Zeitschriften). 1075 Nrn.

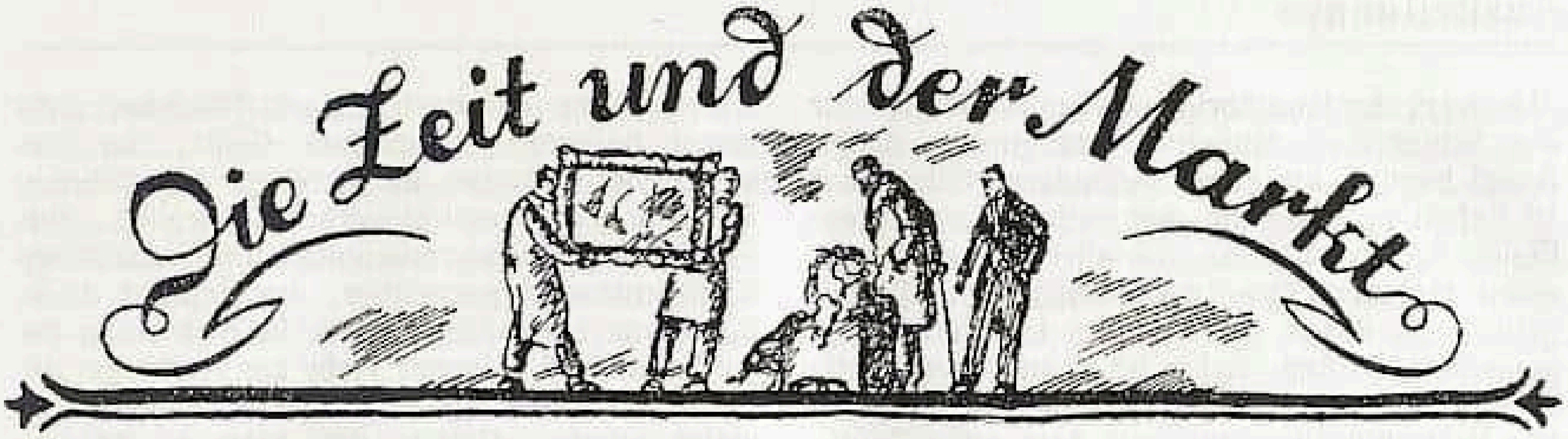
Oskar Rauthe, Buch- und Kunstantiquariat, Berlin-Friedenau, Handjerystr. 72. Verzeichnis 95: Wertvolle Autographen (Musik u. Theater, Literatur, Fürsten, Staatsmänner, Künstler, Gelehrte und Forscher). 1565 Nrn.

Oskar Röder, Buchhandl. u. Antiquariat, Leipzig-R., Perthesstr. 8. Neueste Erwerbungen Nr. 6: Engl. Sprache und Literatur, Länder- und Völkerkunde, Verschiedenes. Februar 1922. 309 Nrn.

Dr. Ignaz Schwarz, Buch- u. Kunstantiquariat, Wien I, Habsburgergasse 3. Katalog 6: Geschichte der Medizin, Alte Medizin, Porträts von Ärzten, Medizin. Darstellungen, Autographen berühmter Ärzte. 3310 Nrn.

Speyer & Peters, Berlin NW 7, Unter den Linden 39. Mitteilungen aus dem Antiquariat. Nr. 406—1036. März 1922. Descartes; Deutsche Literatur u. Übersetzungen; Geographie, Reisen, Geschichte, Numismatik; Alte Medizin; Alte Naturwissenschaften; Porträts alter Ärzte.

A. Wiedemann G. m. b. H., Antiquariat, Bremen, Herdentorsteinweg 43. Katalog 2: Reisen, Länder- und Völkerkunde. 574 Nrn.



Sammlungen

Die Lakenhalle in Leiden

Dank einer Schenkung von privater Seite konnte die Lakenhalle in Leiden einen sehr geräumigen Flügelanbau erhalten, der sich in der Art seiner äußerlichen und inwendigen Einfügung an das alte Gebäude als eine glückliche Lösung des Architekten W. A. Lensvelt darstellt. In diesen neuen Anbau wurde aus den Beständen des Museums alles geschafft, was — seien es Möbel, Gemälde, Schnitzereien, Drucke, Porzellangegenstände — einen rein künstlerischen Wert besitzt, in dem alten Hause, meist in der bisherigen Aufstellungsweise wurden die ortsgeschichtlichen und folkloristischen Gegenstände belassen. Der eigene Besitz des Museums an originaler Kunst ist dem Werte nach nicht sehr bedeutend, doch hat es der Leiter J. C. Overvoorde verstanden, Privatleute und andere Museen Hollands zur leihweisen Überlassung von Bildern zu bewegen, so daß jetzt in den Räumen ein sehr schöner Gemäldebesitz beieinander ist. Sehr fortschrittlich, also sehr begrüßenswert ist eine ähnliche Einrichtung wie Justi sie am Kronprinzenmuseum einführte: einige Räume wurden bereitgestellt, wo regelmäßig abwechselnde Ausstellungen lebender holländischer Künstler abgehalten werden sollen; der erste, den man einlud, war Willem van Konijnenburg. Die Eröffnung des neuen Gebäudes, das nach der enttäuschenden Einrichtung des Utrechter Museums einen rechten Lichtblick bildet, erfolgte am 4. April durch den holländischen Kultusminister. H.

Ein neues Kunstmuseum in Paris

Im Ballspielhaus der Tuilerien wird im Juli eine Dépendance des Luxembourgmuseums eröffnet, das allerdings im Raume sehr beschränkt ist. Die unteren Säle werden den modernen Künstlern fremder Nationalität eingeräumt werden; in den oberen Räumen werden Neuerwerbungen ausgestellt. Jedes Jahr soll hier überdies eine Gesamtausstellung ausländischer Kunst gezeigt werden, ähnlich der Ausstellung holländischer Kunst, die hier vergangenes Jahr zu sehen war. So soll nächstes Jahr eine amerikanische, übernächstes Jahr eine englische Ausstellung stattfinden.

Breslau

Das Schlesische Museum für Kunstgewerbe und Altertümer hat im Vorjahre eine außergewöhnliche Erwerbung gemacht, die soeben in einer besonderen illustrierten Schrift weiteren Kreisen bekannt gemacht wird. Was man sonst an Zunftstuben in unseren Geschichtsmuseen findet, ist gewöhnlich eine Aufspeicherung von unendlich verschiedenartigen Resten aus dem ehemaligen Innungsleben der betreffenden Stadt, künstlerisch nur in seltenen Fällen befriedigend, meist nur von kulturgeschichtlichem Standpunkt zu werten; von einem wertvollen, einheitlichen Eindruck kann meist nicht die Rede sein. — Das Breslauer Museum ist nun in der angenehmen Lage, seit dem vorigen Jahr eine stolze Ausnahme in dieser Gruppe vorzuführen, nämlich die Innungsstube der Breslauer Gerber, die ihm nach der Auflösung der uralten Innung der Weißgerber, Sämischmacher, Loh- und Rotgerber und Korduaner zugefallen ist. Was in dem alten Gerberhaus „im Burgfeld" in Breslau kaum beachtet wurde, tritt nun in überraschender Weise als eine geschlossene Einheit auf, und zeigt heute noch den Charakter der Mitte und 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts, in der Innungshaus und Zunftstube entstanden; die wenigen, aber auch sehr charakteristischen Gegenstände der späteren Zeit, die im 17. und 18. Jahrhundert dazugekommen sind, vermögen das Gesamtbild nicht zu beeinträchtigen. Die alte Holztäfelung mit den umlaufenden Sitzbänken, der prächtige Renaissancetisch vom Jahre 1547, die Ofenbekrönung mit dem Breslauer Stadtwappen, das Leinenrücklaken mit dem Doppeladler des Reichs, das Hirschgeweih als Wandleuchter von 1581, die wundervolle spätgotische Schweidnitzer Zinnkanne, die reichgeätzten Hellebarden von 1609, die als Rest der bei festlichen Anläßen von den Zunftgenossen getragenen Waffen übrigblieben, das Sargschild vom Jahre 1580 wie das Willkürenbuch vom Jahre 1582, — all dies und vieles andere wäre auch einzeln als Museumsobjekte wertvoll gewesen. Um wieviel mehr bedeutet es in diesem geschlossenen Gesamtbild, zumal man die einzelnen Stücke noch in den alten erhaltenen Rechnungen nachweisen kann, wodurch dieses Stück deutscher Renaissance noch mehr an Leben und Bedeutung gewinnt. Professor Dr. Karl

Masner, der langjährige verdienſtvolle Direktor des Schleſiſchen Muſeums, hat ſoeben dieſen Anlaß benützt, um einen beſonderen Führer mit 10 Tafeln in Netzätzung und einigen Textilluſtrationen herauszugeben. Bei aller Kürze, die für einen Muſeumsführer zur Selbſtverſtändlichkeit gehört, iſt nichts Weſentliches unberückſichtigt geblieben, ſo daß dieſes Büchlein ſowohl alle Kunſtgewerbler ſehr intereſſieren wird, als auch alle Kulturhiſtoriker, die mit dem alten Zunftweſen irgendwie zu tun haben. Das Schleſiſche Muſeum aber kann zu dieſer Erwerbung, die in ihrer Art ein Unikum iſt, nur herzlichſt beglückwünſcht werden. Pazaurek.

Brüſſel

Das Königliche Muſeum der ſchönen Künſte hat nach dem Telegraaf verſchiedene gewichtige Neuerwerbungen zu verzeichnen. Zunächſt zwei Zeichnungen von Georges Minne, eine „Pietà" und einen „Chriſtus", die von der Vereinigung „l'art vivant" dem Muſeum zum Geſchenk gemacht wurden. Dann zwei Bilder von Matiſſe: „Leſende Frau" und „Der Spaziergang". Ferner Gemälde und Zeichnungen von Henry Ottmann, Henry de Waroquier, A. J. Heymans, Wagemans. H.

Ausſtellungen

Deutſche Kunſtausſtellung Baden-Baden 1922

Wenn man weiß, wie verwickelt die Kunſtverhältniſſe in Baden liegen, gerät man bei der Berichterſtattung über die Baden-Badener Ausſtellung in einige Verlegenheit. Man kennt und verſteht einerſeits die Umſtände, die das Zuſtandekommen des üblichen und konventionellen Ausſtellungsbildes verurſachen, begreift die Notwendigkeit von Kompromißlöſungen und ſieht trotzdem auf der anderen Seite die unabweisliche Notwendigkeit, daß hier mit der Zeit grundſätzliche Reformen geſchaffen werden müſſen. Der Tradition nach dient die Ausſtellung in erſter Linie den Intereſſen der badiſchen Kunſt; auf der anderen Seite ſteht der Name „Deutſche Kunſtausſtellung". Man könnte ſich vorſtellen, daß eine exkluſiv badiſche Ausſtellung möglich wäre; daß ſie jedoch in Wirklichkeit nicht möglich iſt, beweiſt die Tatſache, daß ſeit Jahren ſchon Auswärtige eingeladen worden ſind. Nachdem nun von vornherein der Weg der Halbheit beſchritten war, ſo wäre von hier aus eine allmähliche Entwicklung zur wirklichen „Deutſchen Kunſtausſtellung", die in Baden-Baden gewiß kulturell und wirtſchaftlich wünſchbar wäre, denkbar geweſen. Dieſer Entwicklung indeſſen ſtand der heimliche Geiſt der Ausſtellung entgegen. Sie hätte nämlich auf natürlichem Weg dazu geführt, daß auch Vertreter neuerer Kunſtrichtungen in Baden-Baden zu Wort gekommen wären. Dies entſprach jedoch ſcheinbar nicht jenem beſagten „heimlichen Geiſt", der aus mancherlei Gründen im Rahmen der üblichen Ausſtellungskonvention verharren wollte. Das Reſultat war eine unverkennbare Intoleranz neuen Kunſtrichtungen gegenüber; das Reſultat dieſer Intoleranz ein raſches Sinken der Bedeutung der Ausſtellung, die immer mehr zur Herberge altbekannter Namen und provinzieller Konventionsmaler wurde. Gerade das, was mit zu den wichtigſten Aufgaben ſolcher Ausſtellungen gehören ſollte, die geiſtige Anregung der Künſtler und des Publikums durch eine Darſtellung der lebendigen Kunſt in allen ihren Ausdrucksformen fehlte mit der Zeit völlig.

Während nun im vergangenen Jahr verſucht worden war, durch Einfügung einiger Vertreter neuer Kunſt einen friſchen Zug zu ſchaffen, iſt in dieſem Jahr dieſer Verſuch weitergetrieben worden. W. F. Storck erhielt den Auftrag, drei Säle mit Werken auswärtiger führender Maler der Gegenwart zuſammenzuſtellen. So entſtand in der Ausſtellung eine geſonderte Zelle, ihre eigentliche Lebenszelle, die vermutlich ſtark anregend wirken wird, denn zum erſtenmal ſeit Jahren iſt hier wieder Gelegenheit gegeben, die Wege der gegenwärtigen Kunſt sine ira zu ſehen. Nur die ſtärkſten Bilder möchte ich einzeln nennen. An erſter Stelle Thoma, Das Porträt ſeiner Frau Cella, ein Werk von ſchier rätſelhafter Kraft der Form und Farbe, Liebermann, das unvollendete Porträt Nikiſchs, Slevogt, Der Windſturz, Hofer, Häuſer in Bernau, Schmidt-Rottluff, Hafen, Kanoldt, Pflanzenſtilleben, Feininger, Thüringiſche Landſchaft. Es ſchließen ſich an: Corinth, Großmann, E. R. Weiß, Sieck, L. Bartning, Coeſter, Purrmann, Seewald, Caſpar-Filſer, Altherr, Moll, Nebel, Röhricht, Pechſtein u. a. Man ſieht alſo: immerhin Anregung genug und eine Zuſammenſtellung mit der Möglichkeit einer objektiven Beurteilung der Kunſtlage.

Bei den Badiſchen vermißt man ſolche Vielfalt. Die anerkannten Akademiker, Bergmann, Kallmorgen, Fehr, Volkmann und die freieren Jung-Akademiker beherrſchen das Feld. Hierbei ſcheint viel Unbedeutendes mitgelaufen zu ſein, das von der Künſtlerjury nicht hätte durchgelaſſen werden dürfen. Mehr oder weniger verſprengt erſcheinen unter den Badiſchen eine Reihe von jüngeren tüchtigen Kräften wie Hagemann, Grimm, Goebel, Dillinger, ſodann vor allem Zabotin und Babberger. Die ſchlechte Verteilung der Werke hat aber zur Folge, daß ſie in ihrer Wirkung einerſeits gehemmt ſind, andrerſeits auch der Wirkung der Akademiker nicht gerade nützen.

Unter den Plaſtiken überragt Scharff mit der Büſte Heinrich Manns alles übrige. Von anderen ſind Albiker, Fehrle, Scheibe, Kolbe, Antes zu nennen. Die wie alljährlich überfüllte graphiſche Abteilung zeigt viel Wertvolles, von dem mir vor allem Aquarelle von Heckel und von dem

Pforzheimer Hildenbrand, Holzschnitte von Würtenberger und Lithographien von Kanoldt und Scholz besonders erwähnenswert scheinen. In den Räumen der Graphik ist zugleich das Kunstgewerbe untergebracht, unter dem die Arbeiten Max Läugers, ausgeführt von der Karlsruher Majolika-Manufaktur hervorragen. H. C.

Berliner Ausstellungen

Die Lithographien-Ausstellung im Kupferstichkabinett zeigt Proben der bekanntesten Meister, die sich auf diesem Gebiete von den ersten Anfängen des Verfahrens im Beginne des 19. Jahrhunderts bis etwa um die Mitte dieses Jahrhunderts betätigten. Wir sehen, wie die Lithographie sich in der Kunst vom Unpersönlichen zum Persönlichen entwickelt. Die minutiösen Landschaften Wagenbauers, die klare Strichführung Domenico Quaglios, sogar die Auftragsarbeiten Jos. Kriehubers und Moritz v. Schwinds lassen in der Lithographie deutlich das damalige Ersatzmittel für die Photographie erkennen. Bei Schinkel, Schadow, Blechen u. a. spiegelt sie den Wechsel der Richtungen des Klassizismus und der Romantik wieder. Ihre malerischen Qualitäten offenbaren sich bereits bei Andr. Achenbach, zu flotter Linienbewegung zwingt sie Eduard Steinle, bis sie mit Adolph Menzel einen künstlerischen Höhepunkt erreicht. Mehr als in Deutschland wurde ihr illustrativer Wert sowie ihre leichte Anpassungsfähigkeit in Frankreich erkannt, wo sich Künstler wie Ingres, Vernet, Géricault, Charlet, Raffet reichlich ihrer bedienten. Aber erst Delacroix wußte die Lithographie im malerischen Sinne anzuwenden, während unter der Einwirkung des Spaniers Goya ihre illustrative und seelische Ausdrucksfähigkeit, wie wir sie auf den Blättern Daumiers, Gavarnis u. a. bewundern, zum Durchbruch gelangte. Von all diesen Künstlern bringt die Ausstellung hervorragende Beispiele. Sie darf nach den vom Kupferstichkabinett veranstalteten Ausstellungen des Holzschnittes und Kupferstiches als besonders zeitgemäß angesprochen werden. Scheint sich doch das Interesse der Gegenwart wieder mit erneutem Eifer der Lithographie zuzuwenden. Nicht nur daß moderne Künstler wie Munch, Liebermann, Slevogt, Kokoschka, Corinth über das bloße Reproduktionsverfahren hinaus in ihr selbständige künstlerische Eigenschaften zu entdecken wußten, sondern in keiner andern Kunst spiegeln sich so vielseitig die Kultur und die Geschichte der Zeit wieder. Sowohl der Kunstfreund wie der Kulturhistoriker finden hier eine unerschöpfliche Anregungsquelle. Namentlich von Sammlern wird dieses lange vernachlässigte Gebiet, dessen Inkunabeln heute bereits zu den Seltenheiten gehören, neuerdings mit Eifer aufgenommen. Ein knapp gefaßtes Büchlein „Die Lithographie", das Max J. Friedländer anläßlich der Lithographien-Ausstellung im Kupferstichkabinett im Verlage Bruno Cassirer, Berlin, erscheinen ließ, wird daher eine willkommene Gabe sein. Mit feinem, tief in Wesen und Technik dieses Kunstzweiges eindringenden Verständnis hat der Verfasser uns darin eine Übersicht vermittelt, die das Bild der Ausstellung anschaulich erläutert und ergänzt. Curt Bauer.

Aachen

Zur formalen und inhaltlichen Charakterisierung der beiden künstlerischen Brennpunkte Deutschlands stellt das Reiffmuseum der Technischen Hochschule Graphik aus. Die Münchener erscheinen mit Geiger, Caspar, Schinnerer, Großmann, Scharff, Klee, Eberz und Davringhausen, die Berliner mit Slevogt, Corinth, Jaeckel, Schmidt-Rottluff, Heckel, Pechstein, Beckmann und ergänzend auch noch Kokoschka. Dort Bevorzugung der kleinen Formate und der feinstrichigen Radierung oder tonigen Lithographie, hier neuerdings Riesenblätter, Radierung und Holzschnitt gleichmäßig unter die Vorherrschaft des Holzschnitts geratend. Geistig liegen in München die Idylliker, die feinen und glücklichen Temperamente, in Berlin die Dramatiker, aufbrausende, stürmerische Naturen. Die Folge beider Ausstellungen erwies sich als äußerst glücklich zur wechselseitigen Betonung der Eigenart. L.

Brüssel

Die Galerie Giroux hat die erste große Gedächtnisausstellung von Werken des als Maler, Radierer und Bildhauer gleich üppig begabten Rik Wouters zusammengebracht. Die reifsten seiner Werke schuf dieser Flame während seines Aufenthalts in Holland, wo er von 1914—1916 als internierter belgischer Soldat lebte und hier im Alter von 29 Jahren am 11. Juli 1916 starb. Die Mehrzahl seiner letzten Zeichnungen und Aquarelle besitzt das Rijksprenten Kabinet in Amsterdam. Wouters war Luminist und besaß eine Palette, die mit ihrem bunten Triumph die nordholländischen Kollegen ebenso in Erstaunen setzte wie anregte. H.

Chemnitz

Die Kunsthandlung Gerstenberger veranstaltete zur Feier des 75jährigen Bestehens der Firma eine Jubiläumsausstellung, die gleichzeitig einen Rückblick auf die seitherige Ausstellungstätigkeit des Kunsthauses und einen Überblick über sechzig Jahre deutscher Kunstentwicklung in Malerei, Graphik und Plastik gab. Keine der großen Schulgemeinschaften, keiner der abseitsstehenden einsamen Meister des an künstlerischen Tendenzen so reichen späten neunzehnten Jahrhunderts fehlte. Die Münchener, Karlsruher, Wiener, Feuerbach, Marées, Klinger, Thoma, Steinhausen und vor allem die Vollender und in gewissem Sinne auch schon wieder Überwinder des Impressionismus, Liebermann, Slevogt und Corinth waren mit zahlreichen vor-

züglichen Stücken vertreten, unter denen Liebermanns „Dame in Weiß“ und Corinths „Kunstfreunde“ (Abb.) schon deshalb besonderes Interesse erregten, weil beide Bilder zum erstenmal öffentlich gezeigt wurden und Beispiele sind für jene typisch deutsche Weiterführung des impressionistischen Gedankens bis zur restlosen Gestaltung auch der geistigen Atmosphäre um die Dinge, die beide Künstler mit ganz verschiedenen Mitteln erfassen und ausdrücken: Liebermann durch Herausholung des Rassemoments aus Gesichtszügen, Haltung, Armen und Händen, Corinth durch die delikaten Farbenklänge, die in reichster Symphonik über die Bildfläche hinschweben, herausentwickelt aus einem Rauchschleierspiel kühlsilberner Töne. Das überraschendste Stück der Ausstellung war vielleicht Corinths Walchenseebild. Solche Trunkenheit in Farben, solche Höchststeigerung der Leuchtkraft, solche Auflösung der starren Hülle der Landschaft in strömende Kraft hat nur einer bislang gewagt, aber mit gänzlich anderen Mitteln und ohne diese letzte Meisterung auch der Atmosphäre: van Gogh. Kleine stille Landschaften Klingers, Steinhausens und Stauffer-Berns zeigen diese Meister von einer wenig gekannten Seite. Hier wirkt ihr Klassizismus am echtesten, weit echter als im Figürlichen, denn er geht auf wesentlichste Form. Sehr lehrreich ist die Gegenüberstellung gleichzeitiger Meister wie etwa Trübner und Albert von Keller oder Habermann: zwei Kulturwelten, von denen nur die eine noch Heimatrecht bei uns hat, die entschiedene, ungeschminkte, großlinige Sprache Trübners behält, ja erhält eigentlich mehr und mehr eine gewisse Klassizität, während die mondäne, süßliche Dekadence-Atmosphäre der beiden anderen Meister uns lehrt, daß Virtuosität allein uns nicht mehr genügen kann, weil wir größere Tiefe der Erlebnisgründe fordern.

Die graphische Auswahl ergänzte die Gemäldeschau aufs glücklichste. Käthe Kollwitz war mit wenigen Proben doch genügend vertreten, um ihre einsame Meisterschaft zu zeigen, von Menzel überraschten ein paar kostbare Zeichnungen. Der plastischen Kunst gaben Kolbes „Tänzerin“ und sein „Sitzendes Mädchen“ die Krönung. Die trauernden Frauen von Georg Minne zeigen, was uns heute von der Gotik trennt und was uns mit ihr verbindet. Hildebrand, Klinger und Rodin waren sehr instruktiv einander gegenübergestellt. Von Barlach war als ganz besonders typische Probe (neben kleinerem) eine „Mutter“ da, die jedermann zeigen möchte, daß ein neues Sehen begonnen hat, auch für das Körperliche.

Die Mehrzahl der ausgestellten Werke stammte aus Privatbesitz. Ein neuer Typus privater Kunstausstellungen wurde vom Kunsthaus Gerstenberger versucht, der die Arbeit historischer Gemäldegalerien vorteilhaft ergänzt und der Nachahmung wert ist. Wieviel neue Möglichkeiten ergäbe die Vereinigung von Werken aus Privatbesitz unter den verschiedensten historischen Gesichtspunkten. Fischer.

Von Künstlern und Gelehrten

Neuberufungen an die Münchner Akademie

Nachdem das Staatsministerium für Unterricht und Kultus kürzlich einen Ruf zur Übernahme einer ordentlichen Professur für Baukunst an der Technischen Hochschule in München an den Professor der Akademie der Künste in Berlin und o. Professor der Technischen Hochschule in Charlottenburg Geh. Regierungsrat Dr. German Bestelmayer hat ergehen lassen, hat es nunmehr auch einen Ruf an Professor Max Slevogt, Vorsteher eines Meister-Ateliers für Malerei an der Akademie der Künste in Berlin, zur Übernahme einer o. Professur (Meisterklasse für Malerei) und gleichzeitig an den Direktor der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums in Berlin Professor Bruno Paul zur Übernahme einer o. Professur (Architekturklasse) an der Akademie der bildenden Künste in München gerichtet. Es besteht begründete Aussicht, daß die drei hervorragenden Künstler dem Rufe nach München folgen werden.

Vom 1. Mai 1922 an ist der o. Professor der Akademie der bildenden Künste Heinrich von Zügel auf sein Ansuchen unter Anerkennung seiner hervorragenden Dienstleistung in den dauernden Ruhestand versetzt worden. Gleichzeitig wurde die Leitung der Tier-Malschule dem Vorschlag des akademischen Kollegiums entsprechend dem ordentlichen Professor Angelo Jank als Lehraufgabe übertragen.

Das Staatsministerium für Unterricht und Kultus hat auf Antrag des akademischen Kollegiums den o. Professor Geh. Hofrat Karl v. Marr auf die Dauer von zwei Jahren in der Funktion als Direktor der Akademie der bildenden Künste in München bestätigt.

Diese amtliche Meldung bestätigt die seit langem geplante Reorganisation der Münchner Akademie und es darf wohl gesagt werden, daß — wenn Männern wie Slevogt, Paul und Bestelmayer dem Ruf Folge leisten sollten — dies für Berlin einen empfindlichen, wenn auch nicht unersetzlichen Verlust bedeutet. — Indes, so wichtig auch die Persönlichkeit des Lehrers immer sein mag, wesentlicher wäre der Neuaufbau des gesamten akademischen Betriebes auf Werkstättenbezw. handwerksmäßiger Grundlage. Das System müßte abgebaut werden. Denn dieses ist von der Zeit seit einem Menschenalter überholt. Dem nunmehr zweiundsiebzigjährigen Zügel wird man gern die wohlverdiente Ruhe gönnen. Ein Mann wie Jank aber ist bestimmt nicht die Kraft, die Zügel gerade auf dem Gebiet der Tiermalerei ersetzen könnten. —

Der Kunstmaler Karl Vinnen, einer der Mitbegründer der Worpsweder Landschafterschule und gebürtiger Bremer ist neunundfünfzigjährig Ostern in München, wo er seit Jahren ansässig war, gestorben. — Stadtbaurat und Senator Paul Wolf in Hannover, einer der führenden Städtebauer in Deutschland, dessen Werk über Städtebau (Leipzig 1920) allgemein bekannt geworden ist, wurde als Stadtbaurat nach Dresden berufen und wird bereits zum 1. Juni seine neue Stellung antreten.

Neue Bücher

Max Sauerlandt: Emil Nolde. Mit 100 Tafeln. München, Kurt Wolff-Verlag 1921. (In Ganzleinenband M. 250.—).

Nolde ist auch darin Einzelfall in unserer gegenwärtigen Kunst, daß man über ihn ein abgeschlossenes Buch schreiben kann, wie es Sauerlandt getan hat; nicht etwa, weil der Vierundfünfzigjährige seine Entwicklung abgeschlossen hätte — davon kann gar keine Rede sein — wohl aber, weil er in jedem seiner Werke so vollkommen „Nolde", so voller Beziehungen auf seinen Wesenskern, so sehr Ich im Fichteschen Sinne ist, daß man ihn aus einem beliebigen Stück seines Lebenswerkes sich aufbauen kann. So daß dieses gleiche Buch sehr wohl schon vor 10 Jahren hätte erscheinen können, um ein Geringes verändert und weniger reich. Es ist das ein sehr eigentümliches Phänomen und enthält vielleicht das tiefste Geheimnis deutscher Art und Kunst (und damit auch die ganze Schwere des Problemes, über eine solche Erscheinung etwas auszusagen): die grenzenlose und im Grunde mystische Subjektivität des deutschen Schaffens. Auch Munch stand in ähnlicher Geschlossenheit schon vor fast 30 Jahren vor uns. Nolde hat sich langsam entwickelt; erst mit 40 Jahren begann seine intensive Entfaltung, um 1908: dann aber mit einer so ungeheuren Kraft und Breite der Wirkung zugleich, daß in den Jahren von 1909 bis 1912 ein Lebenswerk von dämonischer Tiefe und Vielgestaltigkeit emporwuchs. Dies Werk berührt sich mit so vielen Erscheinungen der neuen Kunst, und steht ihnen doch zu gleicher Zeit so weltenfern, daß Sauerlandt es mit Fug riskieren konnte, von allen Beziehungen abzusehen und Nolde so hinzustellen, als wenn er für sich existierte, einsam schaffend auf einer Insel, wie er ja in Wahrheit auf seiner Insel Alsen in völliger Abgeschlossenheit vor dem Kriege die Sommer über geschaffen hat; kaum Munch und van Gogh werden einmal leise gestreift. Unmöglich wäre ein solches Verfahren bei einem französischen Künstler; aber es ist wiederum denkbar (und durchgeführt) bei einem Grünewald oder Rembrandt. Die Selbstverantwortung und schöpferische Einsamkeit des deutschen Geistes drückt sich ergreifend in solchem Verfahren aus. Nicht, daß irgendeiner, und wäre er das vollkommenste Genie, vom Himmel gefallen wäre. Aber weil sich solchen Kämpfern und Bahnbrechenden alle ihre künstlerischen Probleme als erstmalig zu lösende neu emportürmten; weil sie sich ihre Welt, jeder für sich, von Grund auf ausbauen mußten und ihnen keine Tradition, keine Lehre dabei helfen konnte: darum stehen sie in so einsamer Höhe, darum scheint die Kunst mit jedem von ihnen neu zu beginnen. Sauerlandt weist auf den großen Landsmann Noldes hin, dem das gleiche Schicksal widerfuhr: auf Carstens, seinen Antipoden, der beweist, daß dem deutschen Kunstwesen das Ausdrucksmittel nichts bedeutet gegenüber dem Ziel — denn Carstens ist durch die reine Linie, Nolde durch die reine Farbe zu seiner Leistung getrieben worden; beiden gemeinsam aber ist das unendliche Streben nach dem Ideal, das nie erreicht und immer nur geahnt werden kann.

Ein ausgezeichnetes Buch ist auf dieser Basis entstanden; nach sehr großen Schwierigkeiten, die aufs glücklichste überwunden wurden. Zwar das Eine wird keine Macht der Welt ändern können: daß die Schwarzweiß-Reproduktion vor den meisten Bildern Noldes versagen muß. Aber unter den heutigen Umständen ist es einfach ausgeschlossen, sie alle farbig wiederzugeben; man darf sich freuen, wenigstens zwei ausgezeichnete Aquarell-Faksimiles beigegeben zu finden und im übrigen die schöne Ausführung der 100 Klischeetafeln, das höchst stattliche Format und die ganze Ausstattung nur mit Beifall erwähnen zu können. Sauerlandts feine und alles Wesentliche in großen Zügen hervorhebende Biographie gehört zum besten, was die neue Kunstliteratur uns gegeben hat; kein besserer, kein berufener Schilderer durfte dieses Werk schreiben, als der Museumsmann, der von allen zuerst den Mut gehabt hat, ein unerhört angefeindetes Bild des Meisters, das „Abendmahl" von 1909, für das kleine Museum in Halle vor einem Dutzend Jahren zu erwerben. Überall ist die Hand des Freundes und des Kenners zu spüren, der gleichermaßen dem Menschen wie dem Künstler Nolde fast von Anbeginn an nahe stand, bei dem man sicher ist, niemals ein Versagen und falsches Deuten zu finden; und der — ein rühmliches Zeugnis in einer schreibseligen, aber von billigen Allgemeinheiten besessenen Zeit — niemals Redensarten und Hymnen vorbringt, sondern mit Sachlichkeit, Prägnanz und Kenntnis die wohltuende Wärme des Herzens verbindet. Sauerlandt hat uns das Bild Noldes zum Erstaunen schlicht und wahr hingestellt und ein- für allemal allem Parteizank entrückt. Wer hier die Überzeugungskraft der Echtheit und wirklichen Künstlergröße nicht spürt, dem ist nicht zu helfen; er gehöre denn zu der hinabsteigenden Generation der Materialisten, die alle Kunst nur an der Richtigkeit der Natur und der

Allgemeingültigkeit der Valeurs messen. Aber zu ihnen spricht weder Sauerlandt noch irgendein Werk Noldes und unserer lebendig Schaffenden.

Paul F. Schmidt.

G. F. Hartlaub, Der Genius im Kinde. Verlag von Ferdinand Hirt. Breslau 1922.

Das Werk ist kein säuselnder Dithyrambus, keine Glorifizierung des „Genius im Kinde", wie sich nach dem Titel vielleicht vermuten ließe. Es ist eine wissenschaftliche, kulturhistorische Studie, die von den verschiedensten Seiten den Vorwurf beleuchtet. Das Thema lag freilich heute in der Luft. Aber es ist das Verdienst des Verfassers, es aufgegriffen und bis zu Ende gedacht zu haben. Den Anreiz bot die Ausstellung von Kinderzeichnungen in der Mannheimer städtischen Kunsthalle im Frühjahr 1921, die auch denselben Namen wie das vorliegende Buch trug.

In dem interessanten Kapitel „Träumen und Spielen" wird der Wille zum Komischen beim Kinde als Korrelat des Romantisierungstriebes treffend erkannt und gewertet. „Nur ist er noch verbreiteter, unbändiger und vor allem greifbarer. Auch er entspringt dem unbewußten Willen zur Selbstbehauptung, Selbstverteidigung des Kindes und seiner adäquaten Welt wider den ‚Ernst', den ‚Zwang', das Entseelte der Gegenwart, in die der Zögling hineinwachsen soll. Das Lachen — bis zur Respektlosigkeit — macht leicht und frei."

Durch seine abwägende Haltung kann das Buch namentlich den Eltern und Erziehern begabter Kinder empfohlen werden. Ein wunderbares Zitat Goethes aus „Wahrheit und Dichtung", das zur Erläuterung herangezogen wird, wie auch die taktvollen Schlußworte Hartlaubs mögen sie davor bewahren, den „Genius im Kinde" durch einen weihräuchernden, eitlen Kult künstlich zu züchten oder die frühzeitige Begabung durch treibhaushafte Pflege zu äußerlicher Scheinreife zu steigern. Die beigefügten Abbildungen von Zeichnungen und Malversuchen begabter Kinder können als willkommene Bereicherung (auch zu Vergleichen mit Schizophrenen und Darstellungen primitiver Völker) begrüßt werden. Kinder verstehen sie restlos.

S. Schwabacher.

A. E. Brinckmann, Plastik und Raum als Grundformen künstlerischer Gestaltung. Mit 18 Textabbildungen und 42 Tafeln. R. Piper & Co. München 1922.

Brinckmann geht, zum vorsichtigen Entwickeln seiner Grundidee, historisch vor, indem er von der Gotik bis zur Gegenwart an ausgesuchten, einzeln zergliederten Beispielen die Rolle verfolgt, die plastisches und räumliches Prinzip beim Kunstschaffen spielen. Eine schon in seinem Werk über Barockskulptur erscheinende Lieblingsidee wird fruchtbar: die Herausarbeitung des Begriffes „Plastik", der fast immer, aber fälschlicherweise mit „Skulptur" gleichgesetzt wird — während Plastik eine Anschauungsform, Skulptur ein konkretes Kunstgebiet bedeutet; eine Skulptur also ebensowohl „plastisch" wie „malerisch" sein kann, plastisches Fühlen aber eine Grundbedingung künstlerischen Gestaltens bedeutet. Die Raumbildungsvorstellung, in der Gotik kaum erst angedeutet, entfaltet sich in der Renaissance und durchdringt sich im Barock mehr und mehr mit Plastik, bis im deutschen Rokoko der Höhepunkt dieser Synthese und die Einheit aller Künste überhaupt erreicht wird; wir, nach dem Zerfall des Raumgefühls im 19. Jahrhundert, erst seit einiger Zeit wieder tastend an den einfachen Funktionen von Raum und Plastik anzuknüpfen beginnen. Diese Herausarbeitung wichtiger künstlerischer Grundbegriffe ist äußerst verdienstvoll und muß bedeutend zur Klärung unserer Anschauungen beitragen.

Paul F. Schmidt.

Verschiedenes

Neue Theorien über van Eycks Lamm Gottes

Nachdem in der Genter St. Bavo Kathedrale van Eycks Altargemälde seit vielen Jahren zum ersten Male wieder vollständig beisammen ist, haben sich die belgischen Kunstforscher erneut mit dem Werke und seiner Ausdeutung befaßt. Die eigenartigsten, dabei überzeugendsten Auslegungen gibt dem Gemälde der Genter Priester Aerts, der mit seinen Theorien anfangs nicht durchdringen konnte, aber jetzt, nachdem Kardinal Mercier seinen Deutungen beigestimmt hat, allgemeine Aufmerksamkeit erweckt. Das Belangreichste ist, daß Aerts van Eycks Gemälde mit dem Stil und der Glaubensluft östlich-katholischer Ikonenmalerei in Beziehung setzt und so eine neue, bisher nicht herangezogene Basis für den Vergleich gewinnt. Seine Deutung betont vor allem, daß unter dem Lamm des Mittelstücks nicht Gott, sondern Christus zu verstehen sei, schon deshalb nicht, weil es in der frühkatholischen Kirche verboten war, Gott unter einem Sinnbilde darzustellen. Um diese Bedeutungsänderung der Zentralfigur herum gruppiert Aerts seine, alle Einzelheiten in Betracht ziehenden übrigen Erklärungen, durch die van Eycks Gemälde dem Sinne nach jedenfalls durchsichtiger wird.

H.

Bund tätiger Altstadtfreunde

Im Anschluß an die sechste Frankfurter Kunstmesse, die dieses Mal der alten Reichs- und Messestadt Frankfurt gewidmet war und eine Fülle von Aquarellen, kolorierten Handzeichnungen, Lithographien, Radierungen, Stahlstichen, Photogravüren, Urkunden, Fayencen und Kirchengewändern zusammengebracht hatte, wurde von Dr. Fried Lübbecke der Bund tätiger Altstadtfreunde ins Leben gerufen.

In einem von ihm im Bürgersaal des Rathauses gehaltenen Vortrag mit Lichtbildern führte er uns die organische Einheit im Städtebild von Alt-Frankfurt vor Augen und wies auf die Verschandelungen und Zerstörungen, die seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts Platz gegriffen haben, mit gesunder Empörung hin. Dieser neue Bund bezweckt, „aus Einwohnern Bürger zu machen, denen ihre Vaterstadt wieder eine Heimat bedeute", im praktischen Sinne: Schutz der Altstadt, der Häuserreihen und Plätze wie der einzelnen Bauten vor Verunglimpfungen, Hebung der Wohnungsverhältnisse in diesen Stadtteilen. Besonders wertvolle Häuser sollen zur Instandsetzung oder -haltung in Patenschaft gegeben werden, eine Prämiierung der besten Leistungen ist beabsichtigt. Außerdem sind Publikationen über unsere Altstadt geplant, die dem großen Zustrom der Fremden anläßlich der Messen zur Orientierung willkommen sein dürften.

Jedes Mitglied hat einen Beitrag von M. 300.— jährlich mit der Verpflichtung zu bezahlen, zwei neue Mitglieder innerhalb eines halben Jahres dem Bund zuzuführen. S. Sch.

Ein englischer Katalog der gesamten Malkunst

Im Nieuwe Rotterdamsche Courant werden nähere Mitteilungen gemacht über den vor etwa 20 Jahren durch Robert Witt, London, begonnenen Katalog der gesamten Malkunst. Er besteht aus einer Photographiensammlung aller Gemälde und Zeichnungen der europäischen Malerschulen vom 12. Jahrhundert bis etwa 1880 und aus einer Kartothek, die mit Witts eigenen Worten nach folgendem Schema angelegt ist: „Die Bibliothek katalogisiert sich selber. Die erste Klassifikation ergibt sich aus der Verteilung in Malerschulen; die englische Schule (einbegriffen die amerikanische), die dänische, holländische, französische, deutsche (wobei der Einfachheit halber die österreichische, ungarische, deutschschweizerische angefügt sind), die italienische, norwegische, griechische (von heute), portugiesische, russische, spanische und schwedische. Hierbei findet man einen ausführlichen Katalog der Maler mit Geburts- und Sterbejahr. Die zweite Klassifikation umfaßt den Gegenstand. So finden wir: Altes Testament, die Apogryphen, Neues Testament, Heiligengeschichte, Mythologie-, Allegorie-Genre, Stillleben, Früchte und Blumen, Tiere, Jagdszenen, Städteansichten, Porträts." Alle diese Einzelgruppen haben noch besondere Unterabteilungen. Der Katalog wird täglich durch neue Eintragungen auf der Höhe der Forschung gehalten und ist in erster Linie als Unterstützung für Kunstgelehrte, Kunstkritiker, Studenten, Sammler gedacht. So ermöglicht das Kartensystem, sich sofort alle Angaben zu verschaffen über Größe und Oberfläche einer Leinwand, einer Holztafel oder eines Zeichenblattes, über Titel oder Bezeichnung, ferner Geburts- und Sterbejahr des Malers, Name des Besitzers oder des besitzenden Museums, die Reihe der früheren Besitzer, den gegenwärtigen Erhaltungszustand. H.

Ausstellungspläne der angewandten Kunstzweige in Holland

Um alle drei Jahre eine Landesausstellung abzuhalten, haben sich soeben die holländischen Baumeister, Bildhauer, Kunstgewerbler zu einer Körperschaft zusammengeschlossen, die schon im nächsten Jahre in Rotterdam mit ihrer ersten Ausstellungsveranstaltung an die Öffentlichkeit treten will. In ihrer Ankündigung teilt diese Körperschaft mit, daß diese Rotterdamsche Ausstellung eine nützliche Vorschau für die 1924 in Paris geplante Ausstellung für Architektur und dekorative Künste bedeuten würde, da ja auch die Niederlande eingeladen werden dürften. Der Körperschaft gehören als Mitglieder an der Bund niederländischer Architekten, die Genossenschaft Architectura et Amicitia, die Vereinigung für Handwerkskunst- und Kunstgewerbe, der Verband der Bildhauer, die Genossenschaft „Opbouw". Schriftführer des besonderen Ausstellungsausschusses ist der auch in Deutschland bekannt gewordene Maler und Kunstgewerbler Jaap Gidding. H.

Bevorstehende Versteigerungen

Berlin

Der Katalog der XXI. Kunstauktion bei Hollstein & Puppel, die am 22. und 23. Mai stattfindet, ist in vier Teile gegliedert: Nr. 1—582: D. Chodowiecki. Nr. 583—902: Lithographien. Nr. 902a—1064: Karikaturen. Nr. 1065—1220: Illustr. Bücher und Kunsthandbücher. Die Chodowiecki-Sammlung ist reich an seltenen und guten (vielen unzerschnittenen) Blättern. Daumier und Gavarni herrschen im zweiten Teil vor. Beaumont und die Vernets daneben. Eine sehr geschlossene Gruppe ist im dritten Teil vereint: englische Karikaturisten. Hogarth ist knapp, aber mit Hauptwerken da, z. B. der „Marriage à la Mode" und dem „Leben einer Buhlschwester". Seine bedeutendsten Nachfolger sind alle drei umfangreich vertreten: G. Cruikshank mit 8, Gillray mit 40 und der wichtigste unter ihnen, Rowlandson, mit 20 Nummern. Woodward kann neben diesen nicht erheblich interessieren (31 Nr.). — Heiß umstritten werden zahlreiche Stücke der letzten Abteilung sein. In ihr finden sich außer mancherlei Almanachen und galanten Taschenbüchern u. a. Bartschs „Peintre-graveur" in der ersten Ausgabe, die Utrechter Faksimiles der großen Holzschnittpassion Dürers (1875), Merians „Topographia Germaniae Inferioris" und die „Topographia Galliae", schließlich ein Exemplar der Blancschen Publikation über Rembrandts

Stiche. — Typographisch unschön wirken die drei ersten Seiten des Katalogs. Technisch gut sind die beigegebenen 14 Tafeln und Abbildungen.
W.

Frankfurt a. M.

Rud. Bangel versteigert am 16. Mai den Nachlaß des 1918 in München verstorbenen Malers Prof. Franz Simm. Der künstlerische Nachlaß umfaßt etwa 300 ausgeführte Gemälde, Aquarelle und Ölstudien vorwiegend der römischen, Tifliser und Kaukasusperiode. Durch die zahlreichen Entwürfe zu seinen bekannten Bildern, Einzelgestalten aus großen Genreszenen, gewinnt man einen interessanten Einblick in die äußerst sorgfältige Arbeitsweise dieses mit größter malerischer Sachlichkeit belebten Künstlers. Ein hervorragender Spitzweg, Mäherinnen im Hochgebirge, eines der umfangreichsten Werke des Künstlers, zwei Aquarelle von Wilhelm v. Kobell, weiterhin Arbeiten von Lenbach, A. Calame, Deffregger, G. von Max, Wenglein, Wopfner, Rudolf Alt, Ad. Lier usw. sind den Simmschen Gemälden angegliedert. Neben bronzebeschlagenen und eingelegten Rokoko-, Empire- und Biedermeier-Möbeln des Nachlasses gelangen zum Ausgebot: Antiquitäten und Miniaturen, eine reichhaltige Kostümsammlung verschiedenster Zeitperioden, eine Waffensammlung, eine Kollektion von graphischen Blättern und eine Bibliothek vorwiegend von Vorzugs- und Luxusdrucken.

Wien

Die in der Zeit vom 18.—20. Mai von der Kunstabteilung des Dorotheums veranstaltete Auktion bringt eine größere Anzahl interessanter Objekte. An Bildern von Malern moderner Schulen sind einige Aquarelle von Rudolf und Franz Alt und Ludwig Hans Fischer, eine Dolomitenlandschaft von Karl Rottmann, ein Stillleben von Albin Egger-Lienz, ein charakteristisches Bildchen von Schnorr v. Carolsfeld, Landschaften von Thomas Ender, ein Spreemotiv von Hugo Charlemont, Bilder von Karl Goebel, Tom Dreger und K. M. Jaeger zu nennen. Von älteren Werken seien eine Salome von Lukas Cranach, eine Genreszene von Horemans und eine Grablegung des Bacchiacca sowie einige Bilder von venezianischen Malern des 17. Jahrhunderts angeführt; ferner eine Anzahl von Marmor- und Holzbildwerken, darunter eine Marmorstatue des heil. Sebastian. Bedeutend ist das in dieser Auktion enthaltene Frankenthaler, Höchster und Wiener Porzellan. Der Katalog verzeichnet außerdem neben dem Nachlaß der Dichterin Caroline Pichler einen kompletten Abdruck der Apokalypse des hl. Johannes von Dürer mit dem seltenen Titelblatt in tadelloser Erhaltung.

Neue Kataloge

Galerie **Joseph Billiet & Co.**, Paris. 24 rue de la Ville l'Evêque. Gemälde von F. Guillaumin. Mit 5 Tafeln.

Karl W. Hiersemann, Buchhändler und Antiquar, Leipzig, Königstr. 29. Katalog 505. Chinesische, tibetanische, japanische Originalmalereien. Enthaltend Meisterwerke chinesischer Landschaftsmalerei, buddhistischer Kunst usw., ferner hervorragende Beispiele tibetanisch-hieratischer Malerei und japanischer Gemälde, darunter solche von Ippitsusai, Buncho, Katsushika Hokusai, Maruyano, Okyo, Kikuchi, Yosai und andere bedeutende Meister. Die Beschreibungen sind mit großer Sorgfalt ausgeführt, die Ausstattung, mit 12 Tafeln, vorzüglich.

Math. Lempertz, Kunstauktionshaus, Köln, Neumarkt 3. Versteigerungskatalog 206. Gemälde älterer und neuzeitlicher Meister. Nachlaß Frl. Else Schulz-Wiehl, Porträt-Galerie aus einem rheinischen Schlosse und anderem Besitz. Mit 9 Lichtdrucktafeln.

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft 10	18. Mai	Heft 10	10. Mai
„ 11	1. Juni	„ 11	24. Mai
„ 12	22. Juni	„ 12	14. Juni

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Reitrain am Tegernsee, Post Rottach.

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone“:
BERLIN: Curt Bauer, Berlin-Südende, Märkische Str. 3, II, Tel. Steglitz 110. / MÜNCHEN: Dr. Leopold Zahn, München, Kaulbachstr. 35, I / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Marienstr. 19 / ÖSTERREICH: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerstr. 10 / NIEDERLANDE und BELGIEN: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Willem van Outhoornstraat 29 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelsangstr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / DÄNEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Hotel Belvedere, Raadhuspladsen / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 120 Haven Avenue, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Avenida Leandro Alem 424 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92

Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2
Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Ein Flußgott nach Michelangelo

Mit zwei Abbildungen auf einer Tafel — *Von ERNST STEINMANN*

Schon Gottschewski hat sich in seiner ergebnisreichen Studie über den Torso eines Flußgottes Michelangelos nach Ergänzungen dieses Torso umgesehen, der heute wieder in der Akademie zu Florenz aufgestellt ist[1]. Er fand aber weder in einer Bronzekopie im Museo Nazionale in Florenz noch in einem Flußgott in einem Bronzerelief Vincenzo Dantis eine Spur von den Gedanken und dem Stil Michelangelos, und Thode hat dieser Ansicht zugestimmt[2].

Wie bekannt, wollte Michelangelo vier Flußgötter in der Medicikapelle eigenhändig ausführen, wie Tag und Nacht Crepuscolo und Aurora, die Capitani und die Madonna. Er selbst hat diese Absicht ausgesprochen in einem Brief nach Rom im Sommer 1526[3].

Flußgötter waren damals in der Kunst des Cinquecento ebenso unbekannt, wie die anderen Allegorien der Medicikapelle. Michelangelo griff, als er sie in seinen Darstellungskreis aufnahm, vielleicht bewußt oder unbewußt auf ein persönliches Erlebnis zurück. Er war im Jahre 1512 in Rom gewesen, als der gewaltige Tiber bei S. Maria sopra Minerva ausgegraben wurde, der heute noch als Opfer napoleonischer Beutegier in Paris bewahrt wird. Julius II. hatte die Statue sofort erworben und im Belvedere aufstellen lassen[4]. Hat der jugendliche Meister, den damals schon der volle Glanz des Ruhms umstrahlte, in jenen Tagen die erste Anregung empfangen, selbst auf eine neue Weise antike Flußgötter zu bilden?

Jedenfalls muß der Vorwurf seine Phantasie viel beschäftigt haben, wenn er mit eigener Hand in der Grabkapelle der Medici nicht weniger als vier solcher Flußgötter ausführen wollte. Und könnte man nicht schließlich sagen, daß auch der träge hingelagerte Crepuscolo, ja selbst der Tag mit seinen krampfhaft bewegten Gliedern das Flußgott-Motiv auf eine seltsame Weise variieren? Könnten nicht auch die meisten der liegenden Bronzeakte in der Sixtina mit einer Urne versehen ohne weiteres als Flußgötter gelten?

Die Biographen Michelangelos wissen von seinen Flußgötter-Absichten nichts zu berichten, wahrscheinlich weil sie nie ausgeführt worden sind. Erst in den „Marmi“ des Antonfrancesco Doni[5], eines Florentiners und jüngeren Zeitgenossen Buonarrotis werden zwei Tonmodelle aufgeführt, die nur auf zwei Flußgötter gedeutet werden können. „Was für zwei wunderbare Terrakottamodelle liegen hier auf der Erde“? fragt der Fremde den Florentiner in der Sakristei von San Lorenzo.

„Es sollen zwei riesige Marmorfiguren werden“, antwortet der Florentiner, „die Michelangelo selbst ausführen wollte“.

Nur eins dieser Modelle hat sich wenigstens als Torso bis auf den heutigen Tag erhalten. Großherzog Cosimo schenkte ihn an Ammanati, und dieser wiederum überwies ihn im Jahre 1583 zu Studienzwecken der Florentiner Akademie[6]. Im Sei- und im Settecento muß jedermann in Florenz diesen Torso gekannt haben, ja er wurde als

[1] Ein Original-Tonmodell Michelangelos. In: Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst I (1906), Seite 63.

[2] Michelangelo IV, S. 495.

[3] Lettere ed. Milanesi, S. 453.

[4] Pastor, Geschichte der Päpste (1895), III, 723, Anm. 4.

[5] I marmi del Doni. Vinegia 1552. La terza parte, S. 24. (Zweite Ausgabe, Venedig 1609.) Neu herausgegeben von P. Fanfani, Firenze 1863, II, 23. Ein Brief und ein Sonett, die Doni an Michelangelo richtete, beide voll überschwenglicher Bewunderung, haben sich noch erhalten. Der Brief ist datiert aus Piacenza vom 12. Januar 1543. Er ist ein Hymnus auf die Holdseligkeit der Aurora, auf den süßen Schlummer der Nacht, auf die herrliche Bildung der Capitani und die heroische Schönheit der Madonna. Vgl. Tre libri di lettere del Doni. Vinegia 1552, S. 6 u. S. 388.

[6] Thode IV, 493.

eine der eigentümlichsten Buonarroti-Reliquien in besonderen Ehren gehalten. Als Nicodemo Ferrucci in der Casa Buonarroti auf einem riesigen Gemälde die Hauptwerke Michelangelos zusammendrängte, brachte er im Vordergrunde den Torso des Flußgottes an. Niemand anders als Baccio Bandinelli zeigt ihn dem Beschauer und deutet seine Vorzüge mit vielsagendem Finger[1]. Später finden wir den Torso noch in zwei mittelmäßigen Gemälden des 18. Jahrhunderts dargestellt in einem H. Lucas in S. Salvi und einem Porträt Michelangelos in ganzer Figur, heute in der Casa Buonarroti[2].

Wie unablässig haben sich die Archäologen seit Jahrhunderten mit der Ergänzung antiker Statuen beschäftigt! Wieviel Verstand und Nachdenken ist aufgewandt worden, um nur den linken Arm des Laokoon zu ergänzen! Sollte ein einmal berühmtes, dann gänzlich verschollenes Werk des „Meisters aller Meister", wie Doni seinen großen Landsmann genannt hat, nicht auch einen Wiederherstellungsversuch verdienen?

Und eben Antonfrancesco Doni, der Verfasser der „Marmi", der einzige unter allen Zeitgenossen Michelangelos, der die Erinnerung der Flußgötter-Modelle in der Medicikapelle der Nachwelt überliefert hat, eben dieser Doni hat uns in eben diesen Marmi auch ein Abbild wenigstens eines dieser Flußgötter erhalten.

Doni war etwa um 1513 in Florenz geboren. Um 1540 verließ er seine Vaterstadt und lebte ein mühseliges Literatenleben bald in Venedig, bald in Florenz, bald in Rom und Urbino und wieder in Venedig[3]. Die letzten zehn Jahre seines Lebens verbrachte er in Arqua, wo er wie einst Petrarca im Jahre 1574 gestorben ist.

Aus Venedig schrieb Doni im August 1549 einen Brief an seinen Freund Alberto Lollio, der sich in Florenz befand, das schon damals durch seine Sehenswürdigkeiten in ganz Italien berühmt war: „Wendet einen ganzen Tag darauf", heißt es hier, „die Wunderdinge in der Kirche der Medici zu betrachten: die Bibliothek, die Bücher und vor allem die Sakristei Michelangelos. Im Atelier des Meisters werdet ihr noch eine Madonna finden, die vom Himmel herabkam, um sich von Michelangelo meißeln zu lassen. Und wenn ihr diese Bildwerke anschaut, so laßt euch nicht so weit hinreißen, daß ihr euch selbst in Marmor verwandelt"[4].

Wer Donis „Marmi" gelesen hat, die im Jahre 1552 zum ersten Male in Venedig erschienen, wird hier sofort an die Aurora-Legende erinnert, die einen Besuch Michelangelos mit einem Freund in der Sakristei beschreibt. Damals wurde das Lebendige zu Stein und der Stein wurde lebendig, und beide kehrten auf Geheiß des Meisters nach kurzer Verwandlung in ihren natürlichen Zustand zurück. Bei dieser Gelegenheit werden eben auch die beiden mächtigen Flußgöttermodelle erwähnt, die wohl noch lange in der Kapelle aufbewahrt worden sind, die allen Beschauern einen so sehnsüchtigen Wunsch nach Vollendung in Marmor einflößen mußten, daß Gandolfo Porrino die Preisgabe „der hochgemuten Könige des Tiber und des Arno" in einem glänzend geschriebenen Sonett aufs bitterste beklagt hat[5].

In eben dieser Ausgabe der Marmi von 1552 findet sich unter anderen mittelmäßigen Holzschnitten auch jenes merkwürdige Blatt, das unsere Vorstellung von dem wiedergefundenen Torso des Flußgottes in so überraschender Weise ergänzt[6].

[1] Steinmann, Die Porträtdarstellungen des Michelangelo, S. 91 und Taf. 97.

[2] Abbildungen bei Gottschewski a. a. O., S. 60 und 61.

[3] Tiraboschi, Storia della letteratura italiana. Milano 1824, S. 1511 ff.

[4] Bottari, Raccolta di lettere nella pittura, scultura ed architectura. Milano 1822, III, 344.

[5] Varchi, Due Lezioni di M. Benedetto Varchi nella prima delle quali si dichiara un sonetto di M. Michelangnolo Buonarroti etc. Firenze 1549, S. 111.

E i magnanimi Re del Tebro e d'Arno
I gran sepolcri aspettarono indarno.

[6] Diese Holzschnitte finden sich, soweit ich sehe, nur in der Ausgabe von 1552. Der Holzschnitt mit dem Flußgott (II, S. 104) wurde wieder abgedruckt von G. L. Passerini, Il ritratto di Dante. Firenze 1921, S. 36. Passerini, S. 32, Anm. 31 hat diesen Holzschnitt auch in der „Zucca" Donis gefunden, die gleichzeitig gleichfalls in Venedig erschien. Ein Exemplar dieser frühen Ausgabe der Zucca war mir nicht zugänglich.

Auf einem Felsstück im Schatten eines Lorbeerbaumes sieht man drei Männer, um einen Globus sitzend, diskutieren. Hart an ihren Füßen vorbei fließt ein Bach, und mitten im Wasser ruht ein mächtiger Flußgott. Dürfen wir in den Männern, die als Abzeichen ihrer Dichterwürde Lorbeerkränze tragen, Dante, Boccaccio und Petrarca, die großen Dichter von Toskana erkennen, so stellt sich uns der Flußgott als Arno dar und zwar als das Abbild jener „stupende bozze", die Doni unzählige Male in der Medicikapelle bewundert hatte.

Man vergleiche den Holzschnitt mit dem noch vorhandenen Torso. Hier wie dort ruht der schwere Oberkörper des Flußgottes auf dem rechten aufgestützten Arm. Hier wie dort sind die Oberschenkel gespreizt, das linke Bein ist angezogen und das rechte ist ausgestreckt, ganz wie beim ruhenden Adam und beim trunkenen Noah in der Sixtinischen Kapelle. Schon Thode vermutete, daß der Kopf des Flußgottes gesenkt sein müsse. Wir finden diese Vermutung bestätigt. Er trägt einen den Flußgöttern eigentümlichen langen Bart und einen Lorbeerkranz um die Stirn. Der Ausdruck ist finster. Die Verhältnisse sind zu klein, die Technik ist zu flüchtig, als daß man es wagen könnte, hier von einem Stil, geschweige denn von dem Stil Michelangelos zu reden. Es ist vielmehr höchst wahrscheinlich, daß Michelangelo, der selbst noch den Kopf des „Tages" unvollendet ließ, den Kopf des Flußgottes nur allgemein in der Haltung skizziert hat, ohne ihn in Einzelheiten auszuführen.

Über die Bildung des linken Armes, der für die ganze Auffassung des Flußgottmotivs bestimmend sein mußte, ließ der Torso nicht die geringste Vermutung zu, weil der Arm schon über dem Schulteransatz abgebrochen ist. Hier gibt nun der Holzschnitt vollkommene Aufschlüsse, obwohl der linke Oberarm durch den Kopf des Flußgottes verdeckt wird wie der rechte Unterarm durch den Löwen von San Marco. Wir sehen, wie der linke Arm ziemlich hoch erhoben ist und sich auf den umgestürzten Wasserkrug herabsenkt. Die Hand ruht am Munde dieses Kruges, aus dem sich ein Strom lebendigen Wassers zwischen die Oberschenkel des Flußgottes ergießt. Hier aber glauben wir in der Tat Stil und Charakter Michelangelos erkennen zu können.

Wie typisch für den Meister ist die großräumige Bewegung des erhobenen Armes! Man denkt an den linken Arm des Moses oder an den linken Arm Gottvaters in der Erschaffung Adams, wo auch die Hand ganz ebenso gebildet ist wie hier. Kaum eine Geste ist so bezeichnend für den Stil Michelangelos wie diese lässig ruhende, schwere, etwas müde Hand des Flußgottes. In Zeichnung, Malerei und Plastik Michelangelos begegnet sie uns immer wieder: in der Linken des Christus der Pietà, in der Rechten des David der Akademie, in der herrlichen Zeichnung eines toten Christus im Louvre, bei der delphischen und erythräischen Sibylle, beim Propheten Daniel, ja selbst noch in der Rechten Marias im jüngsten Gericht und in der Rechten des toten Christus im Florentiner Dom.

Antonfrancesco Doni wird von Tiraboschi als ein mittelmäßiger Vielschreiber ziemlich geringschätzig abgetan. Um die Kunstgeschichte aber hat er sich durch seine Schilderung der Medicikapelle, wie sie aussah, als Michelangelo Florenz verlassen hatte, ein unbestreitbares Verdienst erworben. Aber er hat nicht nur mit Worten in den „Marmi" über die Flußgötter des Meisters ein bedeutendes Zeugnis abgelegt, er hat uns hier auch das einzige Abbild erhalten, das wir heute besitzen, um den Torso der Akademie ergänzen zu können.

Ist damit das Problem der Flußgötter Michelangelos erschöpft? Wir möchten es trotz der gründlichen Forschungen von Gottschewski und von Thode bezweifeln. Der Gedanke, monumentale Flußgötter zu bilden, wie sie die Alten gebildet hatten, scheint im Cinquecento zuerst der schöpferischen Phantasie Michelangelos entsprungen zu sein. Wie viele Flußgötter sind nach ihm auf den Plätzen, in den Villen und Gärten von Florenz und Rom aufgestellt worden! Wie oft begegnen uns Flußgötter in den monumentalen Freskenzyklen, wie sie Vasari in Rom und in Florenz geschaffen hat! Haben sie alle ihren Ursprung in der Medicikapelle gehabt?

Michelangelo selbst hat das Problem noch einmal wieder aufgenommen, als er einige Jahrzehnte später für Tommaso Cavalieri die Zeichnung für den Sturz des Phaeton entwarf.

Neues zu Landolin Ohmacht in Hamburg

Mit zwei Abbildungen auf einer Tafel — Von ALFRED ROHDE-Hamburg

Als Rohrs Buch über den Straßburger Bildhauer Landolin Ohmacht 1911 erschien[1], stand die Forschung über diesen Meister des Klassizismus noch am Anfang. Die gleichzeitige Ohmacht-Ausstellung, die Polaczek in Straßburg veranstaltete, gab über das Buch hinaus ein lebendigeres Zeugnis seiner Tätigkeit. Dieser unmittelbare Eindruck veranlaßte Willy Cohn zu einem Aufsatz im Cicerone[2], der über die Beengtheit der Rohrschen Biographie hinaus mehr Wert legt auf die großen Wandlungen in Ohmachts Werk und seiner ganzen Zeit: Rokoko, Louis XVI., Klassizismus und schließlich Realismus der Romantik charakterisiert Cohn als die großen Etappen in Ohmachts Schaffen.

Kürzlich hat Walter H. Dammann[3] das Werk Ohmachts durch eine besondere Beleuchtung seines Hamburger Aufenthaltes zu vervollständigen und vermehren gesucht, zugleich die Auffassung Cohns über Ohmachts Stellung zum Klassizismus in einigen Punkten richtig stellend. Aber auch Dammanns Aufstellung konnte noch nichts Abschließendes geben, da er lediglich einen allerdings in stattlicher Zahl vorhandenen und durch zwei wertvolle Beispiele von ihm vermehrten Denkmälerbestand aufführt und durch Heranziehung des begeisterten zeitgenössischen Urteils, das der Domherr Meyer gibt, den Aufenthalt Ohmachts in Hamburg und seine Bedeutung für Hamburg schildert: „Sein hiesiger Aufenthalt macht hier eine schöne Epoke für diese Kunst. Durch seine vielen bei uns zurückgelassenen Werke gehört dieser Künstler auch Hamburg an." (Meyer.)[4]

Gänzlich fehlt noch die archivale Forschung, ein etwas mühevoller und von Zufällen oft abhängiger Weg, den Dammann nicht begangen hat. Aber gerade von dieser Seite her wird man noch manche Überraschungen für die Bereicherung von Ohmachts Werk erleben.

Allein schon die Akten der um 1765 gegründeten Hamburger Patriotischen Gesellschaft zeigen, wie sehr durch die Vermittlung des Domherrn Meyer der Name Ohmacht für die Hamburger Kunstwelt von damals eine Offenbarung bedeutete. Im Sommer 1794 scheint er gekommen zu sein und schon im Oktober desselben Jahres wurde er von der Patriotischen Gesellschaft mit einem größeren Auftrag bedacht.

In die Mittwochsversammlungen der Gesellschaft war er anscheinend durch den Domherrn Meyer eingeführt, hier hat er wiederholt seine Arbeiten vorgelegt und großen Beifall gefunden. Die Patriotische Gesellschaft war im Herbst 1793 in ein eigenes Heim in den Brodschrangen übergesiedelt. In diesem Hause wurden auch die freundschaftlichen Mittwochsversammlungen, zu denen bisher der Kapitän Buck seinen botanischen Garten zur Verfügung gestellt hatte, abgehalten. Ansässige und durchreisende Künstler wurden aufgefordert, ihre neuesten Werke vorzulegen. Manche Anregung mag von diesen Zusammenkünften, deren Seele der Domherr Meyer gewesen ist, ausgegangen sein. Die wichtigen Protokolle der Mittwochsversammlungen, die die Namen der besuchenden Künstler und ihre Werke aufgeführt haben, scheinen leider verlorengegangen zu sein.

Als 1794 der um Hamburgs Wohl so verdiente Nikolaus Matsen starb, erhielt Ohmacht

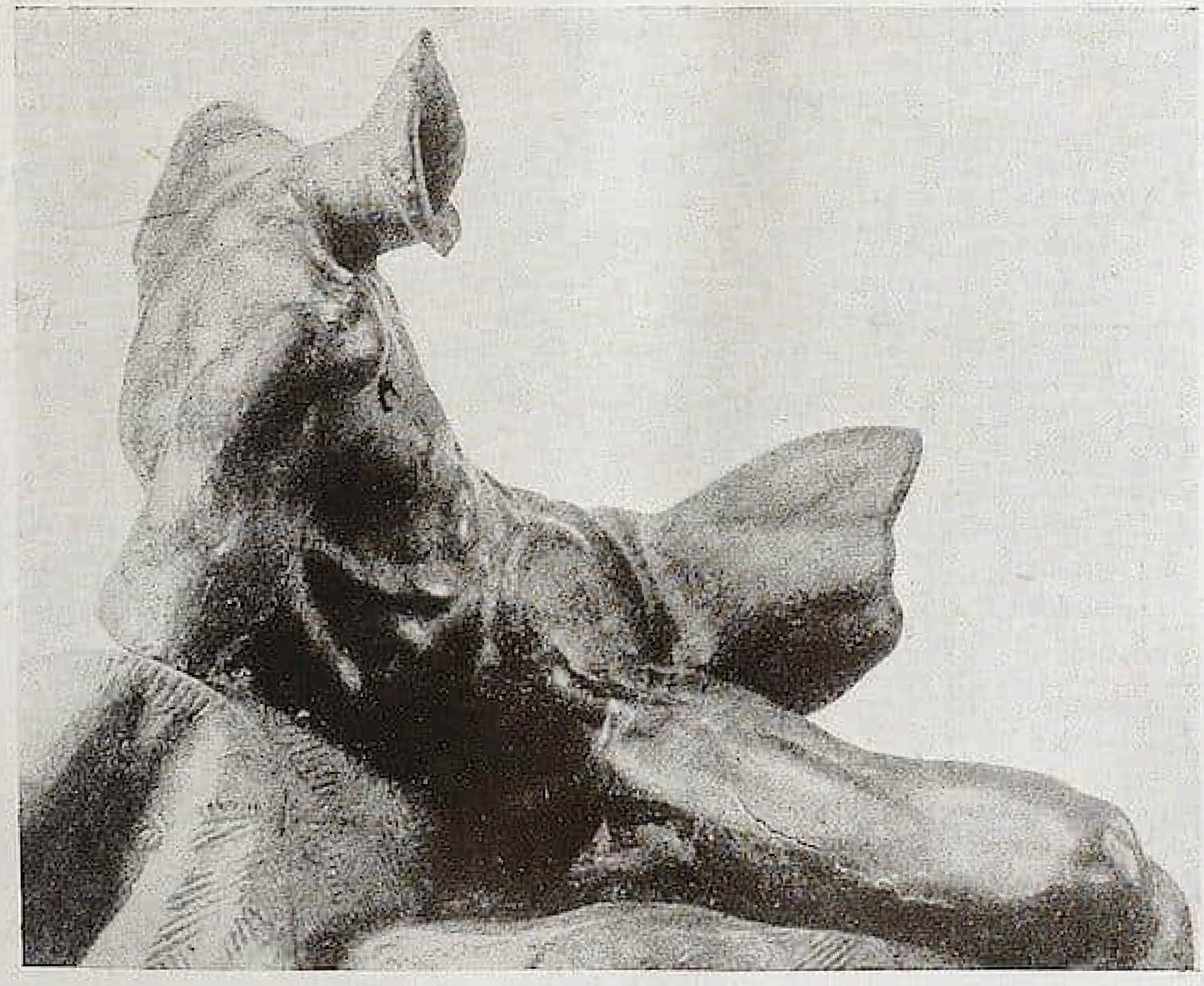
[1] I. Rohr, Der Straßburger Bildhauer Landolin Ohmacht. Straßburg 1911.

[2] W. W. Cohn-Straßburg, Landolin Ohmacht. Cicerone III, 1911, S. 653.

[3] Cicerone XIII, 1921, S. 21 und 149. An weiterer Literatur vgl. Simon in „Alt-Frankfurt" II, 1910, S. 13, 85, 115; III, 1911, S. 122; V, 1913, S. 50 und Monatshefte für Kunstwissenschaft VI, 1913, S. 374; Neeb, Cicerone VII, 1915, S. 168; Goldschmidt, Amtliche Berichte, Berlin XXXVIII, 1917, S. 253; Schmitt, Mainzer Zeitschrift VIII/IX, S. 141; Brinckmann, Jahresbericht des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe, 1910, S. 71.

[4] Als zeitgenössisches, nicht minder begeistertes Urteil über Ohmachts Hauptwerk in Hamburg, das Grabmal der Frau Engelbach, ist noch hinzuzuziehen: Erinnerungen an Hamburg. Aus den Papieren des armen Mannes von Gutbronn. Leipzig 1803, S. 109—113.

Holzschnitt aus Antonfrancesco Doni, I Marmi. 1552.



Bronzekopie nach dem Flußgott Michelangelos. Florenz, Museo Nazionale.

Nicolaus Matſen.
Alabaſterrelief von Landolin Ohmacht. 1794.
Berlin, Kaiſer-Friedrich-Muſeum.

Nicolaus Matſen.
Lithographie von A. Achilles nach einem Druck
von Ch. Fuchs, Hamburg. 1840.

den Auftrag, ein Ehrendenkmal im Saal der Patriotischen Gesellschaft zu errichten. Im Oktober 1794 hatte er zu diesem Zweck ein kleines Alabasterbildnis nach dem Verblichenen in Profil hergestellt.

Der Vorschlag Meyers in einer Oktobersitzung 1794 lautet: „Herr Landolin Ohmacht aus Schwaben, einer der vorzüglichsten deutschen Künstler, der jetzt in Hamburg sich aufhält und in den letzten wöchentlichen Versammlungen den Mitgliedern redende und bewunderte Beweise seines hohen Talentes vorgelegt hat, hat nach dem Tode unseres Matsen in erhabener Arbeit sein Bild in Alabaster gemeißelt und soviel als möglich war einen hohen Grad von Ähnlichkeit hervorgebracht. Zu dem beabsichtigten Zweck schlage ich eine von diesem Künstler verfertigte, etwas vergrößerte Nachbildung dieses Kunstwerkes vor, um sie mit einer allegorischen Verzierung des Rahmens in diesem Versammlungssaal der Gesellschaft aufzustellen." Demzufolge wurde am 30. Oktober 1794 beschlossen: „Herrn Landolin Ohmacht, einem der vorzüglichsten deutschen Künstler und Bildhauer aus Schwaben, itzt in Hamburg, den Auftrag zu geben, das nach dem Tode des Verewigten von ihm verfertigte Profil-Bildnis von Alabaster in eben dieser Weise halberhaben nachzubilden, um es in dem Versammlungssaal der Gesellschaft mit einer allegorischen Rahmenverzierung aufzustellen." Ende 1795 war die Arbeit vollendet und in der Januarversammlung des Jahres 1796 wurde das Denkmal enthüllt. „Dieses Denkmal", berichtet uns der Domherr Meyer in den Protokollen der Gesellschaft, „ist von weißem kararischen Marmor und besteht in einer oblongen, auf einer Marmorkonsole ruhenden, an die Wand gelehnten Tafel mit dem im Antikenstil gearbeiteten, mit einem Eichenkranz von Bronze umgebenen Profilporträt des Verstorbenen von Alabaster. Auf der Konsole über dem Porträt steht der Bienenkorb, das Sinnbild der Gesellschaft, mit der Umschrift: ‚Emolumento publico' und neben dem Porträt des Verstorbenen sein Name mit dem Geburts- und Sterbejahr. (D. Nicolao Matsen Nato MDCCXXXVIII Denato MDCCXCIV.) Der Bildhauer, Herr Landolin Ohmacht, damals in Hamburg, hat das Porträt mit dem am untern Teil der Konsole hängenden Gewande ausgeführt; der Steinhauer Herr Peter Joachim Witgref[1], Mitglied der Gesellschaft, die übrigen Marmorarbeiten, und der Metallarbeiter Herr Friedrich Schulz der Jüngere (nach einem Modell des Bildhauers H. Renand) den Eichenkranz verfertigt."

Die Verteilung der Arbeit an mehrere Künstler zeigt den Geist des Domherrn Meyer, der hier ebenso tonangebend wirkt wie beim später (1802) errichteten Büschdenkmal[2].

Das Matsensche Ehrendenkmal ist verschollen, der Brand von 1842 hat das Haus der Gesellschaft zerstört und damit wohl auch das Werk Ohmachts. Eine Hoffnung, daß Teile gerettet sein könnten, besteht wohl kaum. Wohl aber glaube ich das kleine Alabasterporträt wiedergefunden zu haben, das Ohmacht als Modell für das Denkmal nach dem Tode Matsens im Oktober 1794 anfertigte. Wir kennen eine Lithographie des Achilles (Abb.) von Nicolaus Matsen, die uns die harten Züge des alten abgehärmten Mannes wiedergeben, und wenn wir dieses Bildnis mit dem Ohmachtschen „Bildnis eines Unbekannten" (Abb.) vergleichen, das sich heute, aus Frankfurter Besitz stammend, im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum befindet, so wird man an der Identität kaum zweifeln. Besonders die Mundpartie, der zusammengepreßte Mund, die gerade Linie von Nase zu Oberlippe, die etwas vorspringende Unterlippe, das ziemlich scharfe Kinn, dann aber auch die Nase, die Stirn (bei Ohmacht etwas rundlich modelliert) und das ziemlich hoch ansetzende, zurückgestrichene wellig-weiche Haar, das alles stimmt völlig überein mit dem Bildnis, das wir durch die Lithographie erhalten. Mit einem Wort: der Bildhauer hat, „soviel als möglich war, einen hohen Grad von Ähnlichkeit hervorgebracht" (Meyer). Auch bei Einzelheiten des Halses, der Backenpartie, besonders der Augen, wird man unzweifelhafte Übereinstimmungen finden.

---

[1] Der auch am Büschdenkmal und am Engelbachschen Grabmal mit den Steinarbeiten betraut wurde.

[2] Vgl. Sauerlandt, Kunstwanderer, Jahrg. IV, S. 366.

Das Berliner Bildnis steht damit am Eingang von Ohmachts Hamburger Aufenthalt. Im Oktober 1794 entstanden, zeigt es den Künstler noch fern vom Klassizismus auf individuelle Züge seines Modells eingestellt, nur schwach Härten beseitigend im Sinne der „Schönheit der Form". Noch ist der Dualismus zwischen individueller und typischer Auffassung, der bei Ohmacht in Italien entstanden ist, nicht überwunden. Das nächste sicher datierbare Stück, dessen Kenntnis wir Dammann verdanken, das Schwalb-Schrammsche Alabasterrelief von 1795 zeigt schon einen großen Schritt über diesen Individualismus hinaus. Sollte hier nicht der schaffende Einfluß des Domherrn Meyer zu spüren sein, der selbst unter dem italienischen Himmel sich zum begeisterten Anhänger der Antike, Winkelmannscher Art und Auffassung, bekehrte? Sollte er nicht die letzten Bedenken Ohmachts gegen die typisierende Gestaltung beseitigt und so den Erfolg seiner italienischen Jahre zur vollen Bedeutung gebracht haben? Das Engelbachsche Grabmal und das Grabmal von Peters in Lübeck zeigen den nicht mehr schwankenden überzeugten Klassizisten. Dammanns Auffassung ist im Gegensatz zu der von Willy Cohn daher sehr zu stützen: nicht erst Straßburg, sondern schon Hamburg gab den Ausschlag für Ohmachts künstlerische Stellung, hier schon kam die Frucht von Rom zur Reife, sicher aber nicht ohne die liebevolle und führende Hand des in allen Fragen künstlerischen Schaffens so weitschauenden und schöpferisch wirkenden Domherrn Meyer.

Die Anerkennung der Patriotischen Gesellschaft wurde dem Bildhauer für das Matsendenkmal zuteil: am 22. Dezember 1796 wurde er zum assoziierten Mitglied vorgeschlagen und gewählt.

Noch größer aber mag sein Ruf geworden sein, als er 1797 zur Ausstellung seiner Werke in Hamburg im Rahmen einer größeren Kunstschau durch die Patriotische Gesellschaft aufgefordert wurde. Die Ausstellung fand auf dem großen Saal des Ratskellers vom 18. September bis 4. Oktober statt. Ohmacht, von dem wir zugleich erfahren, daß er seine Werkstatt auf dem Teilfeld, also bei der Michaeliskirche, hatte, war mit nicht weniger als zehn Werken vertreten. Die Liste sei hier wegen ihrer Wichtigkeit mitgeteilt, zumal sich heute noch nicht alle aufgeführten Arbeiten identifizieren lassen.

Nr. 115. Ein kolossaler Kopf in weißem Marmor, Porträt zu einem Grabmal in Lübeck bestimmt.

Es ist die Porträtbüste des Grabmals von dem Bürgermeister Joachim Peters (gestorben 1788) in der Warendorpkapelle der Lübecker Marienkirche.

Nr. 116. Antinous. Kleine Büste, Basrelief in Alabaster. Nach der Antike in Rom.

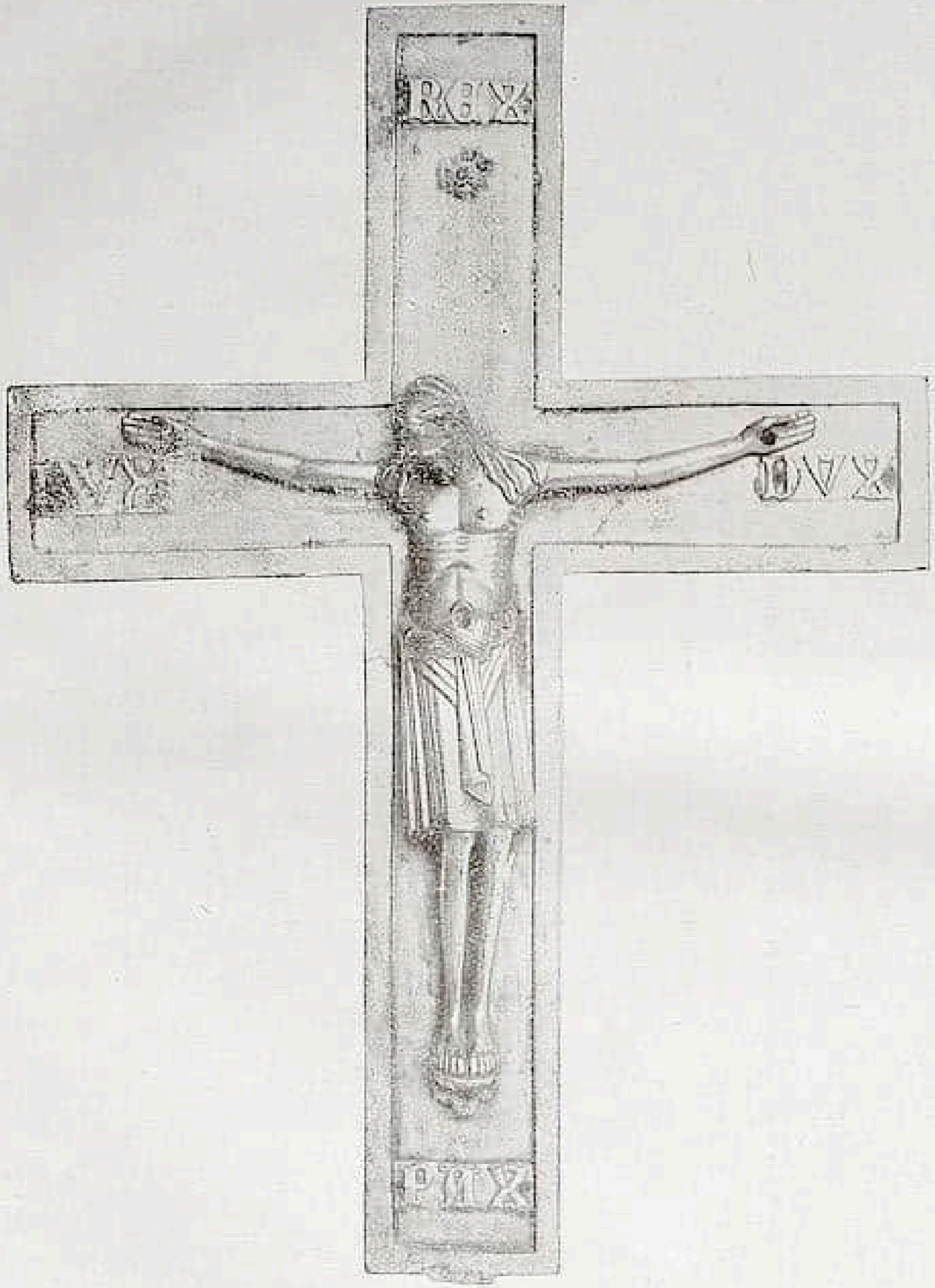
Nr. 116 wird nicht identisch sein mit dem kleinen Antinousrelief, das sich heute im Mainzer Museum befindet, und dessen antikes Vorbild das Antinousrelief der Villa Albani in Rom ist, sondern vielleicht mit einem noch nicht aufgetauchten „Kopf nach dem Antinous auf dem Kapitol", den später der Domherr Meyer, der im Besitz von fünf Ohmacht-Arbeiten (zwei Bildnissen und drei nach der Antike gearbeiteten Köpfen) war, besaß.

Nr. 117. Kopf der Juno. Basrelief in Alabaster. Nach der antiken kolossalen Büste in der Villa Ludovisi.

Nr. 117 befand sich lange im Besitze der Ohmachtschen Familie, kam 1847 mit anderen Werken des Meisters zur Verlosung und befindet sich heute (?) im Besitz des Herrn Möller-Fagende in Paris, der auch einen Antinous in Marmor von Ohmacht besitzt.

Nr. 118. Kopf des vergötterten Antinous als Bacchus. Basrelief in Alabaster. Nach der antiken Büste in Frascati.

Nr. 118, das vierte Antinousrelief, anscheinend mit der Juno Ludovisi zusammengehörend, aber nicht aus Marmor und daher nicht identisch mit dem Antinous der Sammlung Möller-Fagende, hat als Vorbild die bei Frascati gefundene, seit 1808 im Louvre befindliche kolossale Büste des Antinous als Dionysos (abgebildet Winkelmann Monumenti inediti, Abb. 179). Das Ohmacht-Relief ist identisch mit Nr. 376 des Versteigerungskataloges des bekannten Frankfurter Sammlers Lausberg (1810), den Simon



Romanisches Vortragekreuz. Süddeutsch, erste Hälfte 12. Jahrh.

Süddeutschland, 13. Jahrh.

Sammlung Clemens, Köln.

Madonna.
Kupfer getrieben und vergoldet. Nürnberg, 13. Jahrh.

Madonna.
Köln, erste Hälfte 14. Jahrh.

Johannes.
Kupfer getrieben und vergoldet. Nürnberg, 13. Jahrh.

Sammlung Clemens, Köln

in den Monatsheften für Kunstwissenschaft mitgeteilt hat. Es heißt hier: „Antinous, Büste en Basrelief 6 Zoll hoch, aus Alabaster." Das Ohmachtsche Original scheint ebenfalls noch nicht aufgetaucht zu sein.

Nr. 119. Kopf der tragischen Muse. Basrelief von Alabaster. Nach der Antike in Rom.

Nr. 119 ist vermutlich identisch mit Sammlung Lausberg, Nr. 375: „Ein Museumskopf en Basrelief, ovale Form, 4½ Zoll hoch, aus Alabaster," aber auch verschollen.

Nr. 120. Zwei gruppierte Porträts, von hiesigen Frauenzimmern. Basrelief in Alabaster.

Bei Nr. 120 geht man nicht fehl, es mit dem von Dammann veröffentlichten und abgebildeten Schwalb-Schrammschen Relief zu identifizieren.

Nr. 121. Porträt eines verstorbenen Frauenzimmers hierselbst: Basrelief in Alabaster.

Nr. 121 ist vermutlich ein Bildnis der 1797 verstorbenen Frau Engelbach, von der wir das bekannte Grabmal und eine Erinnerungsurne kennen.

Nr. 122. Porträt eines hiesigen Frauenzimmers. Basrelief in Alabaster.

Nr. 123. Porträt eines hiesigen Frauenzimmers. Basrelief in Alabaster.

Für Nr. 122 und 123 kommen Damen aus den Familien Jenisch, Justus, Arens unter anderen vor allen Dingen in Betracht.

Nr. 124. Ein männliches Porträt in Profil. Basrelief in Alabaster.

Nr. 124 ist ebenso wie Nr. 121 bis 123 bisher nicht bekannt.

Schon aus dieser Liste ersieht man, daß noch eine ganze Reihe von Alabasterreliefs sich in Privatbesitz befinden müssen, die das Werk Ohmachts in Hamburg noch beträchtlich erweitern werden.

Wie die Bildnisse Nr. 120 bis 124, so scheinen auch die Reliefs nach Antiken erst in Hamburg nach 1795 entstanden zu sein. Der Domherr Meyer, der selbst drei Reliefs nach Antiken Ohmachts besaß, scheint die Anregung zu ihnen gegeben zu haben, wie er auch nach seiner eigenen Aussage dem Bildhauer die Idee zum Lübecker Petersgrabmal gab. Die unmittelbaren Vorbilder zu diesen Antiken sind eher Stiche der Zeit gewesen als die Originale in Rom, wo Ohmacht vor seiner Frankfurter Zeit weilte. Das erkennt man unzweideutig, wenn man zum Beispiel das Mainzer Antinousrelief — mag es auch möglicherweise nicht in Hamburg entstanden sein — mit dem Original der Villa Albani und der Abbildung in Winkelmanns Monumenti inedeti, Abb. 180, der es ungleich näher steht, vergleicht. Auch den Antinous aus Frascati, den Winkelmann unmittelbar vorher, Abb. 179, wiedergibt, hat ja Ohmacht modelliert! Inwieweit dem Meister neben diesen Vorbildern noch Gipsabgüsse vorlagen, darüber sind wir nicht orientiert; wir wissen nur, daß gerade damals durch einen glücklichen Kauf Godefroy eine ganze Reihe von für Berlin bestimmten Gipsabgüssen erwarb, die aus einem in der Elbe gestrandeten Schiff stammten.

Die Sammlung Clemens in Köln

I. Plastik und Kunstgewerbe

Mit 18 Abbildungen auf acht Tafeln | Von MAX CREUTZ

In diesen unerfreulichen Zeiten bedeutet die Schenkung der Sammlung Clemens an die Stadt Köln eine Kulturtat, die um so höher bewertet werden muß, als sich gerade jetzt um den Besitz von Kunstwerken ein Wettkampf entsponnen hatte, der offensichtlich aus wenig edlen Motiven hervorgegangen, alles andere eher als ein inneres Verhältnis zur Kunst und kultureller Bildung verrät. Dieser krasse Materialismus scheint keineswegs ausgeglichen durch die Unfähigkeit jener modernen Mäcene, sich ohne weiteres als Sammler aufzuspielen. Wenn sie ohne Wissen und Wollen auch selbst die Leidtragenden in der Tragikomödie wertlosen Erwerbs darstellen, so ist diese Profanierung der Kunst damit keineswegs beseitigt. Hier bedeutet die Schenkung der bekannten Münchener Sammlung die kulturelle Ehrenrettung unserer Zeit für die Spä-

teren. Ihr Schöpfer erbrachte den Beweis, daß es auch in dieſen Zeitläuften vornehme und edel denkende Menſchen gibt. Wenn wir ihm für dieſe großzügige Tat Dank wiſſen, ſo dürfen hier die Verwandten des Geſchenkgebers, die Familien Wallraf und Pauli, nicht vergeſſen werden, die in bewunderungswürdiger Weiſe Entſagung einem Beſitze gegenüber äußerten, der ihnen im Grunde zuſtand.

Der Maler Wilhelm Clemens ſtammt aus der Kölner Gegend. Er wurde geboren am 16. Juli 1847 als Sohn des Gutsbeſitzers Heinrich Clemens auf der früheren Deutſchordenskommende Gierath bei Grevenbroich. Er ſtudierte Jura, machte ſeinen Referendar und nahm als Reſerveoffizier des 7. Ulanen-Regiments am Feldzug 1870—71 teil. 1874 entſchloß ſich Clemens nach München zu gehen, um ſich gänzlich ſeinen alten künſtleriſchen Neigungen zu widmen. Als Schüler von Löfftz und Diez beſuchte er vier Jahre die Akademie und blieb fortan in München. In den 80er und 90er Jahren entſtanden von ſeiner Hand Genrebilder in der Art jener Zeit, wie „Disputierende Mönche“ und „Wilderers Ende“, welch letzteres 1886 mit der goldenen Medaille ausgezeichnet, von der Nationalgalerie erworben wurde. Angeregt durch die reich mit Kunſtobjekten aller Art ausgeſtatteten Münchener Ateliers und die damalige Fülle des Kunſthandels, begann Clemens zu ſammeln, um ſich allmählich faſt ausſchließlich dieſer Tätigkeit zu widmen. Wenn auch der damalige Zeitgeſchmack im Sinne der deutſchen Renaiſſance den Charakter ſeiner Sammlung weſentlich beſtimmte, ſo iſt es doch bemerkenswert, daß ſein angeborenes künſtleriſches Unterſcheidungsvermögen auch den damals weniger beachteten künſtleriſchen Erzeugniſſen anderer Epochen weitgehendes Intereſſe entgegenbrachte. Als die Quellen im Inlande verſiegten, ſuchte Clemens auf wiederholten Reiſen nach Italien, Sizilien, Spanien, beſonders auch in die niederrheiniſche Heimat ſeine Sammlung zu vervollſtändigen, um ſie nach jahrzehntelanger Arbeit allmählich auf das auserleſene Niveau des heutigen Zuſtandes zu ſteigern. Sein gutes Auge und die Fähigkeit zu künſtleriſchem Sehen hat einzig die hohe Qualität der Sammlung ermöglicht, ſie verleiht ihr anderen Sammlungen gegenüber eine überlegene perſönliche Anziehungskraft. Denn dieſe Sammlung enthält kein Objekt, es mag noch ſo unbedeutend und willkürlich ſcheinen, das nicht irgendwie in ſeiner Zugehörigkeit zur Sammlung künſtleriſch bedingt wäre. Dieſer Umſtand berechtigt vor allem auch zur Hauptbedingung der Schenkung, die geſchloſſen für die Nachwelt zuſammengehalten werden ſoll, denn ſicherlich wird dieſe Sammlung als Ergänzung zur Tätigkeit des Kanonikus Wallraf zu einem wertvollen Kulturdokument rheiniſcher Sammlertätigkeit der Zeit um 1900 werden. Stets war es Clemens eine beſondere Genugtuung, manche Objekte wieder nach Deutſchland zurückzubringen und die Sammlung als Ganzes für ſeine engere Heimat gerettet zu haben. Die lange Reihe der Kölner Sammler wie Hübſch, Boiſſerée, Pick, Lyversberg, Weyer, Merlo, Eſſingh, Nelles, Neven, Thewalt, Oppenheim u. a. erfährt neben Wallraf und Schnütgen wenigſtens eine erfreuliche Ergänzung.

Die Reichhaltigkeit der Sammlung, die in drei Sälen des Kunſtgewerbemuſeums untergebracht wurde, iſt in jedem Einzelobjekt bedingt durch eine ſelten künſtleriſche Ausleſe. Wenn man gemeinhin bei Schenkungen eine Anzahl gleichgültiger Objekte mit in Kauf nehmen muß, ſo liegt hier der einzigartige Fall vor, daß die künſtleriſche Schulung des Geſchenkgebers in langwieriger und mühevoller Sammlertätigkeit, die ſich ſeit 1874 nahezu über ein halbes Jahrhundert erſtreckte, ein auserleſenes Geſamtniveau herausarbeiten konnte. Keine andere Sammlung iſt in der Beſchränkung auf das Wertvolle ſo lehrreich für eine Einführung in die künſtleriſche Entwicklung der einzelnen Epochen wie gerade dieſe. Denn hier ſind Kunſtwerke aller Gebiete und Zeiten vereinigt, der Kleinkunſt und des Kunſtgewerbes; aus primitiven Anfängen heraus iſt die Malerei überſichtlich vertreten, wie die Werke der Plaſtik des deutſchen Südens und Nordens. Daß die deutſche Kunſt, vor allem die rheiniſche in ihrer überlegenen Einzigartigkeit beſonders vertreten iſt, erſcheint als beſonderer Vorzug, denn leider verſteht der Deutſche immer noch die Kunſt der Fremde ebenſo zu ſchätzen, wie er die Erzeugniſſe des eigenen

Madonna.
Mittelrhein, um 1420.

Madonna.
Mittelrhein, um 1420.

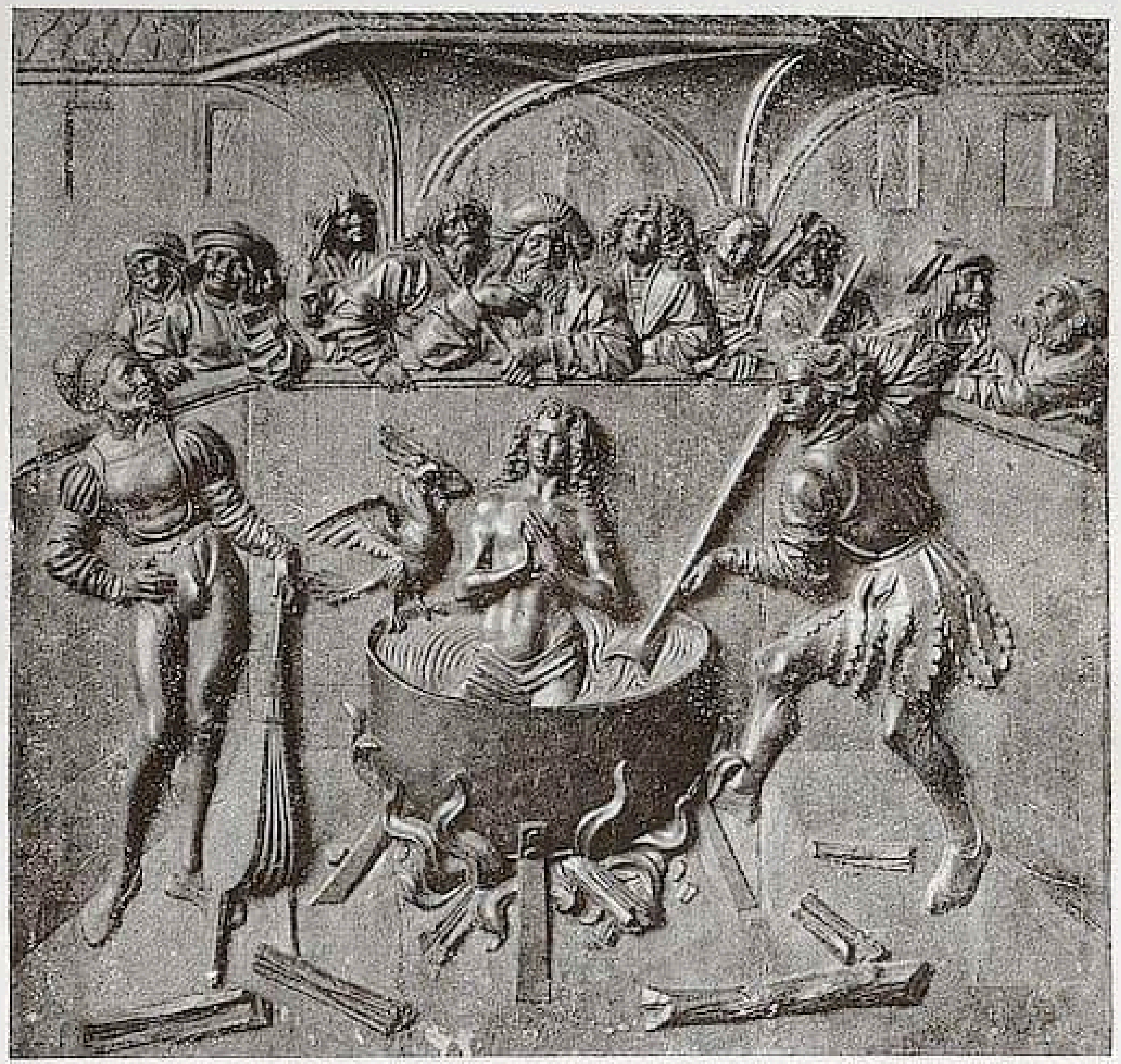
Madonna
des Tilman Riemenschneider.
(Polychromie neu.)

Sammlung Clemens, Köln.

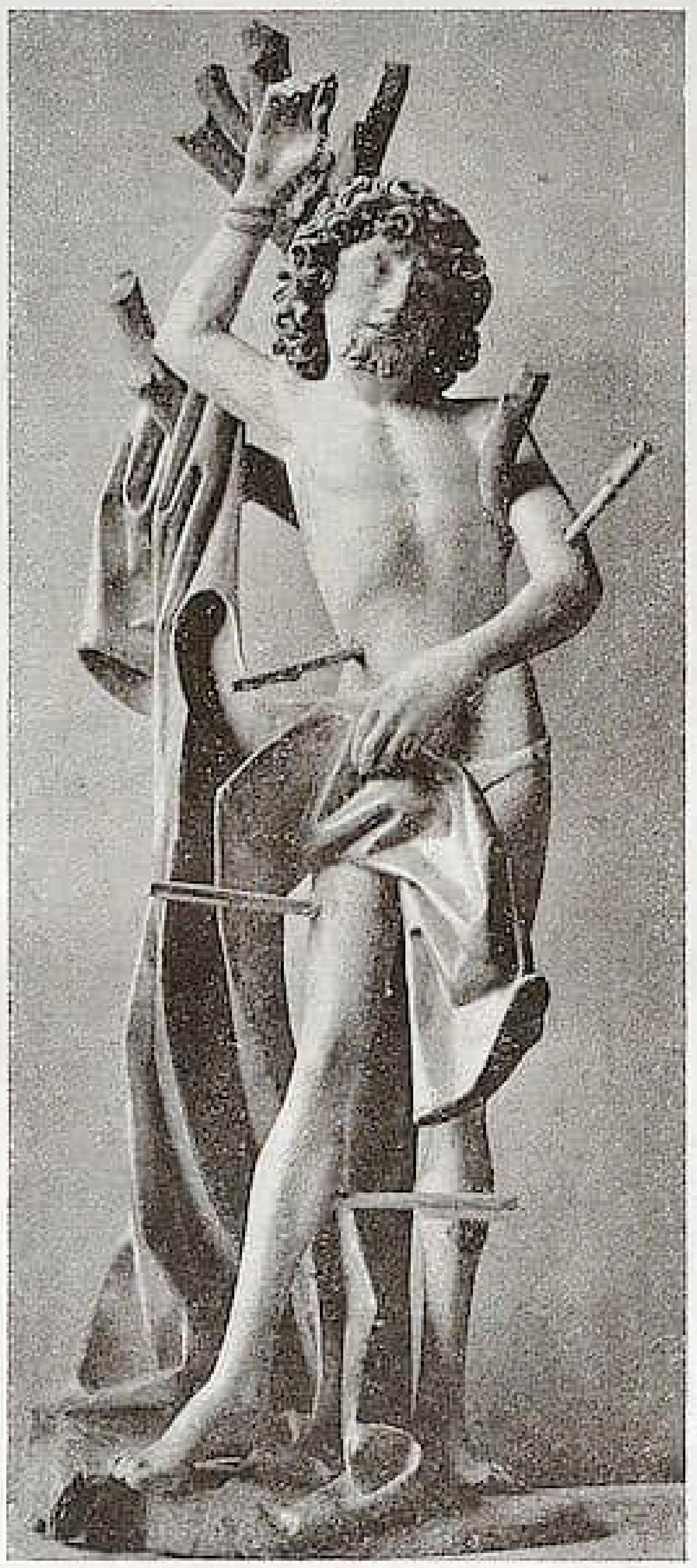
Veit Stoß. Engel. Niederrhein, Ende 15. Jahrh.

Jörg Syrlin d. J. Christus. Eichenholz. Ulm.

Sammlung Clemens, Köln.

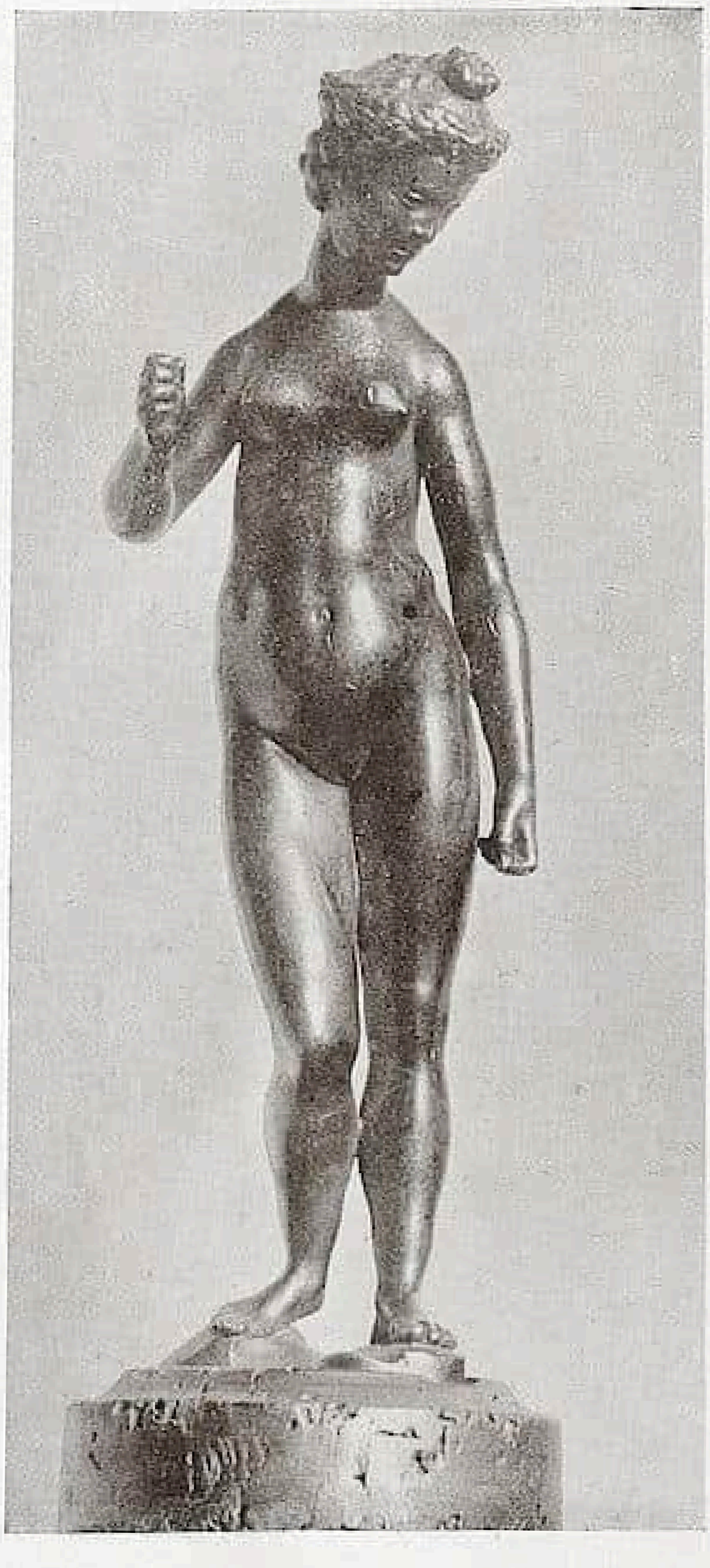


Stanislaus Stoß. Holzrelief. Krakau

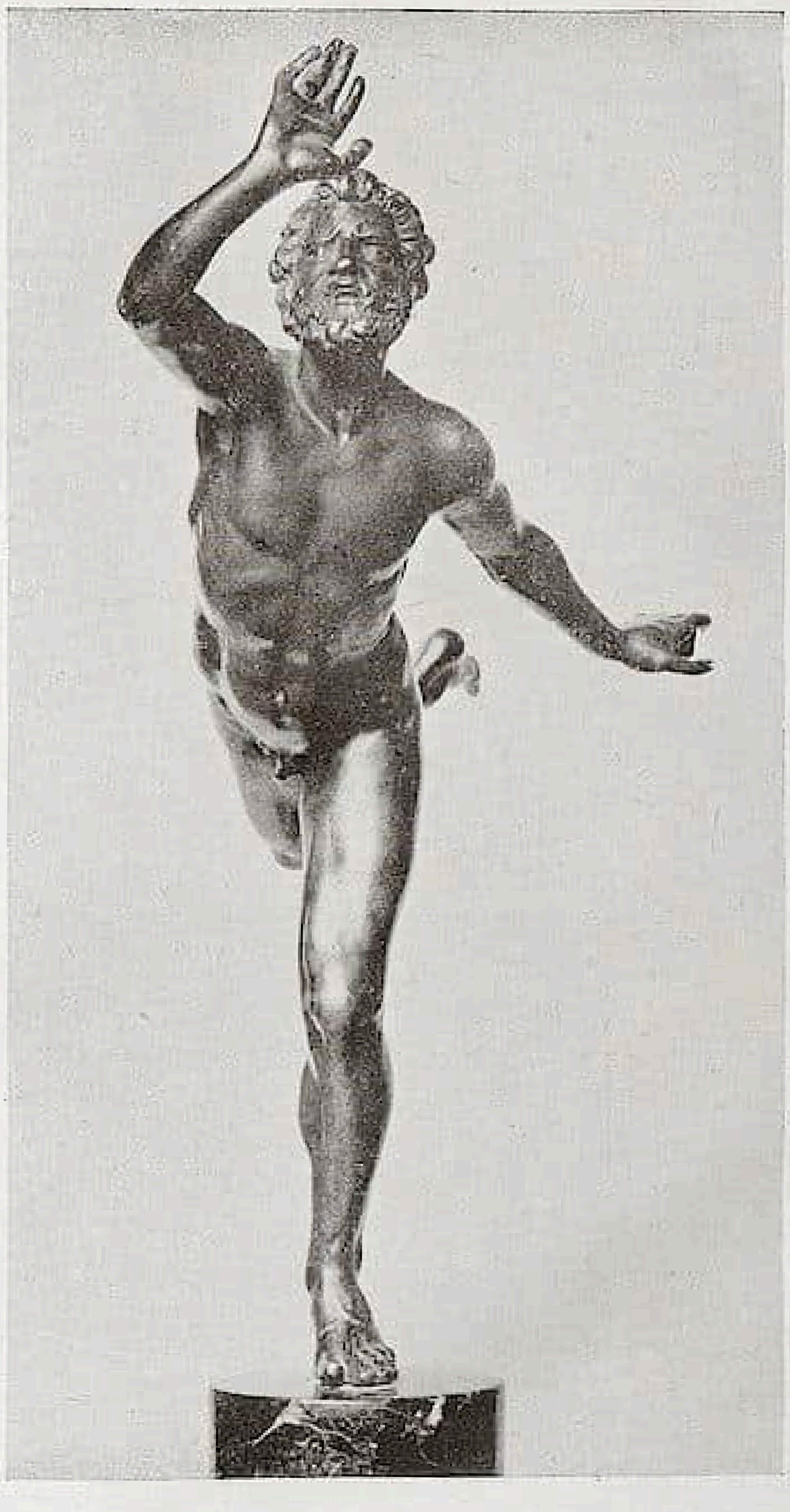


St. Sebastian. Süddeutsch, Ende 15. Jahrh.

Sammlung Clemens, Köln.



Bronze des Konrad Meit, Worms.



Bronze. Niederlande 16. Jahrh.

Sammlung Clemens, Köln.

Bodens gering zu achten weiß. Für die Rheinlande ist hier in verstärktem Maße der alte Kulturstrom erschlossen, der von jeher dem kunstarmen Osten frische Lebenssäfte zuführte.

Im Saale mittelalterlicher Kunst fällt die Vorliebe des Sammlers für Objekte der Kleinkunst auf, bedingt einesteils durch den Umstand, daß hier die künstlerische Konzentration besonders zum Ausdruck kommt, andrerseits mag hier auch Mangel an Raum in der Privatwohnung des Sammlers mitgesprochen haben. Die einzigartige Sammlung von Ringen: Katakombenfunde aus Süditalien, Ringe der Völkerwanderungszeit, die zarteren Ringe der Gotik und der Renaissance mit feinstem Email- und Edelsteindekor, gibt einen unvergleichlichen Überblick über die künstlerische und kulturelle Entwicklung dieses den menschlichen Leiden und Freuden besonders nah verketteten Gebietes. Siegel, Mantelschließen, Anhänger und Agraffen vervollständigen die Sammlung des Schmuckes, die in den emaillierten Anhängern des Münchener Goldschmiedes Hans Mülich, ihrem aufs feinste ziselierten Golde über das Schönste verfügt, was die Goldschmiedekunst überhaupt hervorgebracht hat. In dieser Kleinkunst hervorragendster Art besteht die Hauptanziehungskraft der Sammlung; sie vor allem verrät das feinsinnige Verständnis ihres Schöpfers, seine liebevolle Vertiefung in alle Einzelheiten. Fibeln und Schmuckstücke des frühen Mittelalters, Emailplatten aus Limoges, die Pilgerzeichen, die deutschen Plaketten Flötners, die italienischen nach Moderno, Mantegna u. a., vor allem die wertvolle italienische Medaillensammlung vereinigen auf kleinstem Raume höchste Wirkungskraft. Die romanische Kunst ist in einer kleinen aber um so wertvolleren Gruppe vertreten. Durch ein Niellokreuz und eine Pyxis aus dem Kreise der sächsischen Benediktiner, ein vergoldetes Kreuz in der stark linearen Art der Bambergerschule (Abb.), Aquamanilien und Leuchter und eine gravierte Bronzeschüssel italienischen Ursprungs. Eine gotische Bronzekanne, eine Sammlung von Holzkästchen gehören zum Schönsten ihrer Art. In diesen ebenso einfachen wie vollendeten Objekten verrät sich die ausgesprochene Neigung ihres Sammlers zu heimischer und bodenständiger Kunst, die gemeinhin als primitiv verschrieen ist. Die Sammlung ist dergestalt eine Fundgrube für den Forscher und die Geschichte der deutschen Kunst, die noch geschrieben werden muß, kann ohne sie nicht auskommen.

Der allmähliche Übergang von der Kleinkunst zur hohen Kunst verleiht der Sammlung Clemens einen besonders instruktiven Charakter. Die mittelalterlichen Elfenbeine und Kleinplastiken (vgl. die Statuetten in der Art des Sebaldusportals in Nürnberg, Abb.) leiten über zu den Arbeiten der Plastik. Im Mittelpunkt stehen hier die Perlen der Sammlung: eine Kölner Madonna der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts (Abb.), in der Art der französischen Elfenbeinmadonnen, die Buchsbaummadonna aus Schwaben, um 1420 (Abb.), etwa in der Art der bekannten Madonna von St. Maria Lyskirchen in Köln, in reichem Faltenwurf und unendlichem Liebreiz in der Neigung des Kopfes, und eine mittelrheinische Madonna (Abb.), deren Gegenstücke sich in der Kölner Sammlung Seligmann und in Mainz befinden. Besonders wertvoll für Köln sind die übrigen Madonnen heimischen Ursprungs und die niederrheinische Plastik der Calcarerschule, ein Christophorus und die große Leuchterfigur einer Madonna aus dem Eichenholz der niederrheinischen Wälder. Nicht minder wertvoll ist die Oberdeutsche Gruppe: Ein Verkündigungsengel, aus der Gegend von Freiburg, um 1270 (Abb.), die Christusbüste Jörg Syrlins d. J. (Abb.), Werke von Veit und Stanislaus Stoß, ein Engel in emporflatternder Gewandung und das Martyrium des Johannes, letzteres vermutlich in Krakau entstanden, da die Fassung nicht deutsch ist (Abb.). Neben schwäbischen und bayrischen Madonnen sind die süddeutschen Arbeiten, die Plastik eines Sebastian (Abb.) und die Madonna Riemenschneiders (in späterer Polychromie) von besonderer Qualität (Abb.). Eine Kreuzigungsgruppe von Leinberger, süddeutsch, deren Gegenstück sich im Kaiser-Friedrich-Museum befindet, eine Holzfigur mit prachtvoller Lackpatina, niederländisch, eine Buchsstatuette nach dem Bacchus des Michelangelo und die Sammlung kleiner Barockplastiken sind weiterhin hervorzuheben. Das Gesamtbild wird aufs trefflichste vervollständigt durch Aus-

stattungsstücke, Möbel, Truhen, Kästchen aller Art, kirchliches und weltliches Gerät, Kaseln und Stickereien. Besonders wertvoll sind hier vier Wirkteppiche, süddeutschen Ursprungs, darunter ein Nürnberger Teppich mit dem Martyrium von Heiligen in starker farbiger Wirkung auf schwarzem Grunde mit den Wappen der Kress von Kressenstein und Waldstromer, um 1425 (Abb.), ein Teppich mit der Darstellung einer Minneszene und ein oberrheinischer Wirkteppich mit der Darstellung einer vielbeschäftigten Bauersfrau, die zum Markte will (Abb.), aus der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Im Mittelpunkt des Renaissance-Saales steht der Schrank mit den Bronzen. Er enthält die Judith des Wormser Bildhauers Konrad Meit, die einzige existierende Bronze des Meisters, dessen Verständnis Bode wieder erschlossen hat (Abb.). In der unvergleichlichen Modellierung, den leicht abfallenden Schultern, festen Hüften, dem Gegenspiel der Haltung gehört diese Statuette zu den schönsten Arbeiten deutscher Kunst. Der Buchsbaumfigur der Eva in Gotha und der Alabasterstatue der Judith in München gegenüber ist hier der fleischliche Charakter in Bronze weniger betont, Einzelheiten sind nicht so stark herausgearbeitet. Auffallend ist eine starke Verwandtschaft, besonders in der Rückenfigur, mit Lukas Cranach, dessen Schüler Konrad Meit aller Wahrscheinlichkeit nach in Wittenberg war. Die übrigen Bronzen, ein Läufer mit unvergleichlicher Patina, niederländischen Ursprunges in der Art des de Vries (Abb.), Bronzen Giovanni Bolognas, Peter Vischers und seiner Werkstatt, eine kleine Statuette des David und eine Bronze des Verrochio und Arbeiten der Kleinplastik vorwiegend dem deutschen Mittelalter angehörig, bilden hochwertige Gegenstücke zur Judith Konrad Meits.

In der Sammlung von Zinn, Fayencen, den Kreußener und Sachsenkrügen ist nur das Wertvollste zusammengetragen. Auch hier äußert sich wieder in einfachsten Formen das künstlerische Unterscheidungsvermögen ihres Sammlers.

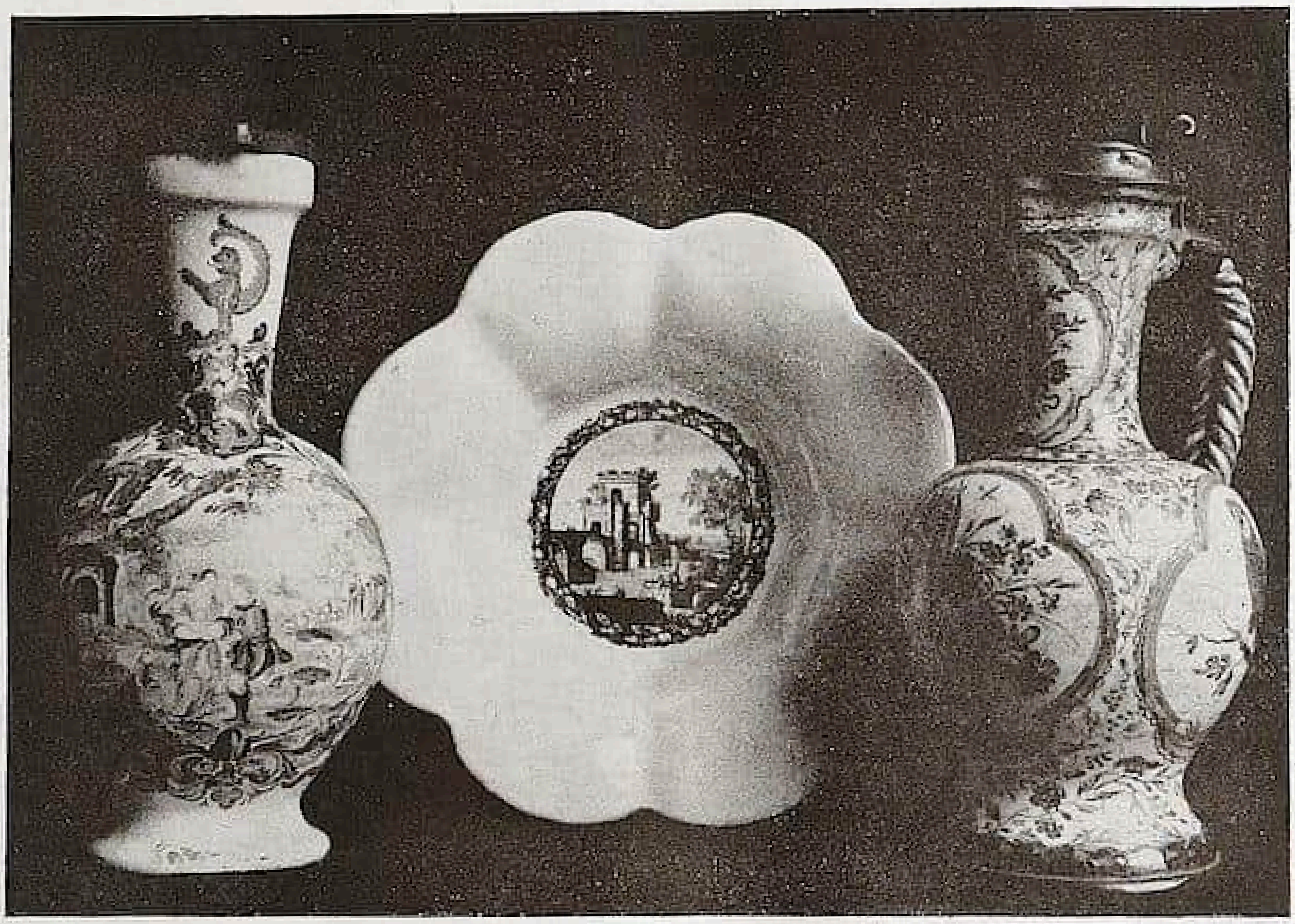
Unter den Fayencen ist hervorzuheben ein Krug des Abraham Helmhack mit Wappen der Imhof in Nürnberg, eine Schüssel des Johann Schaper (Abb.), die lüstrierten Fayencen aus Valencia (Abb.), Kacheln Süddeutschlands und der Schweiz, beim Zinn die Nürnberger Teller und Rathauskannen, besonders die einfachen Formen einer Kölner Werkstatt. Die reiche Sammlung von Stickereien und Filetarbeiten, darunter Prachtstücke italienischen Ursprungs, vervollständigt das Gesamtbild künstlerischer Behandlung fast aller Materialien auch in dieser Richtung. Bemerkenswert ist hier, daß in Borten und Einsätzen eine primitive Art der Zeichnung bevorzugt wurde, die dem heutigen Kunstgeschmack wieder nahesteht.

Für Köln besonders wertvoll ist die Sammlung der Waffen und Rüststücke, eine vollständige Sammlung von Dolchen aller Länder und Zeiten, Jagdmesser, Schwerter, Zweihänder, Hellebarden, Schilde, Bogen, eine Folge von vier Mailänder Helmen von 1400 bis 1450 geben einen vollständigen Überblick über die kriegerische Wehr, deren Auswahl nach rein künstlerischen Gesichtspunkten dieses an sich kulturhistorische Gebiet in neuer Art lebendig macht. Die vollendete Form der Griffe von den einfachsten zu reicher und prunkvoller Durchbildung verraten überall ein glänzendes Unterscheidungsvermögen in der Wahl von Objekten, die gleichzeitig selten und künstlerisch hochstehend sind. Als Prunkstücke sind hier hervorzuheben ein goldtuschierter Degengriff italienischen Ursprungs, reich geschnitzte Gewehrkolben, das Jagdgewehr Ferdinands II., Pulverhörner, Degenknäufe, Klingen und Steigbügel.

Besonders reichhaltig ist noch die Sammlung des Schmiedeeisens, von Türschlössern und Schlüsseln, Beschlägen, Gittern und Kassetten.

Auf allen Gebieten ist die bisher so gut wie unbekannte Sammlung dergestalt eine Fundgrube für den Forscher, eine Bildungsstätte für Jedermann. Wenn in der Not der Zeit ihre hohe Bedeutung nicht in gebührendem Maße geschätzt werden kann, so wird es für ihren Schöpfer Trost und Genugtuung bedeuten, daß sein Werk erst unter den Späteren in vollem Umfange zur Auswirkung kommt.

(Ein zweiter Teil aus der Feder des Herrn Dr. Walter Cohen, der die Gemälde der Sammlung behandelt, folgt in Kürze.)



Krug des Abraham Helmhack mit Wappen der Imhof, Nürnberg. Schüssel des Joh. Schaper. Krug. Nürnberg.

Fayencen. Valencia, 15. Jahrh.

Sammlung Clemens, Köln.

Wirkteppich mit Märtyrerdarstellungen. Nürnberg, um 1420.

Wirkteppich. Oberrhein, zweite Hälfte 15. Jahrh.

Sammlung Clemens, Köln.

Pariser Chronik

Von ADOLPHE BASLER | Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln

Vom Kunstmarkt / Ein Jahrhundert französischer Malerei / Nachimpressionisten und Nachkubisten bei Bernheim jeune / Chirico in der Galerie Paul Guillaume / Société des peintres graveurs français / Vom Kubismus zu einer plastischen Renaissance / Ausstellung der Stiche Watteaus und Janinets / Der Ateliernachlaß Renoirs / Severinis Buch: Vom Kubismus zum Klassizismus

Die Baissestimmung auf dem Kunstmarkt scheint nachzulassen. Die Antike ist jetzt ebenso gesucht wie das 18. Jahrhundert, für das im Hotel Drouot ständig sehr hohe Preise erzielt werden. Aber auch die Moderne gewinnt mehr und mehr Boden, besonders aus Japan findet diese ihre Abnehmer. Ganze Karawanen von Japanern, bekannte japanische Künstler und reiche Liebhaber, sieht man in letzter Zeit auf der Suche nach Werken der impressionistischen Meister bei den hiesigen Händlern herumziehen. Eine besondere Vorliebe zeigen sie für Cézanne, Renoir, van Gogh, für die Tahitibilder Gauguins und für Odilon Redon. Auch an den Werken des Zöllners Rousseau scheinen sie Freude zu finden. Mehrere wertvolle Stücke dieses Meisters nehmen demnächst ihren Weg nach Japan in dortige Privatsammlungen. Das Auge für Picasso, Derain, Matisse dagegen scheint diesen Leuten zu fehlen. Von der Offenkundigkeit Bonnards erwarten sie das gleiche wie von Claude Monet, nach dessen Ruhesitz Giverny sie wahre Wallfahrten begehen. Ihre Lehrzeit ist noch nicht abgeschlossen, so kommen sie zu spät zum Verständnis der aktuellen Zeitströmungen; im umgekehrten Verhältnis zu uns Europäern, die wir erst die japanischen Holzschneider des 18. Jahrhunderts bewunderten, um zu guter Letzt ihre Primitiven zu entdecken. Übrigens stehen ihnen die Mittel zur Belehrung bei jedem Schritt in Paris offen, ich möchte hier nur die große Kunstausstellung zugunsten des Straßburger Museums nennen.

Diese von den Malern Blanche und Lhote veranstaltete Schaustellung französischer Malerei der vergangenen hundert Jahre, die zu Vergleichen der verschiedenen Richtungen anregen wollte, den „officiels" und „indépendants", war im Grunde eine imposante Apotheose auf die vier Meister Corot, Renoir, Cézanne und Henri Rousseau. Selbstverständlich will ich in keiner Weise die anderen großen Koryphäen herabwürdigen, wie Ingres, Delacroix, Courbet, Manet, die alle Baudry, Bonnat, Carolus Duran in den Schatten stellten, deren rohe Schwerfälligkeit ostentativ neben Degas, Lautrec, Sisley, Gauguin, Matisse in die Augen fiel. Vor allem aber wollte ich den so stark modern anmutenden Ausdruck Corots betonen, dessen Sensibilität und Schlichtheit, man möchte sagen, eines primitiven Meisters uns eigentümlich rühren. Bilder wie die „Algerierin", „die Fabrik" im Besitz von Blanche zeigen uns den Ausgangspunkt der Zeitströmungen. Alle diese bis heute wenig bekannten Arbeiten Corots aus den Sammlungen Viau, Blanche, Languril, Rouart, wie das Porträt Daumiers, die römische Landschaft u. a. haben auf den Tätigkeitskreis der jungen Künstler tiefen Eindruck ausgeübt. Corot ist plötzlich als der neue Führer auferstanden. Als eine besonders glückliche Idee muß man die Anordnung des Corotschen Fabrikbildes zwischen den Selbstporträts Henri Rousseaus, einem Bildnis seiner jungen Tochter und einer Landschaft aus der ehemaligen Sammlung Purrmann bezeichnen. Diese Bilder beherrscht ein gemeinsamer Ton, ein geistiger Einklang. Das volkstümliche Genie Rousseaus berührt sich mit der reinen und zarten Seele Corots, die tiefsten Wurzeln Corotscher Kunst vereinigen sich mit dem innersten Wesen des schlichten Geistes des Zöllners, dessen bescheidene Natur jeder technischen Kunstfertigkeit fremd blieb. Von Renoir bewundern wir die Badenden, dieses Bild, obgleich etwas farblos, bleibt durch seine reinen wie leichten graphischen Formen, die an Ingres denken lassen, unvergleichlich imposant, plastisch und majestätisch wie die größten Schöpfungen

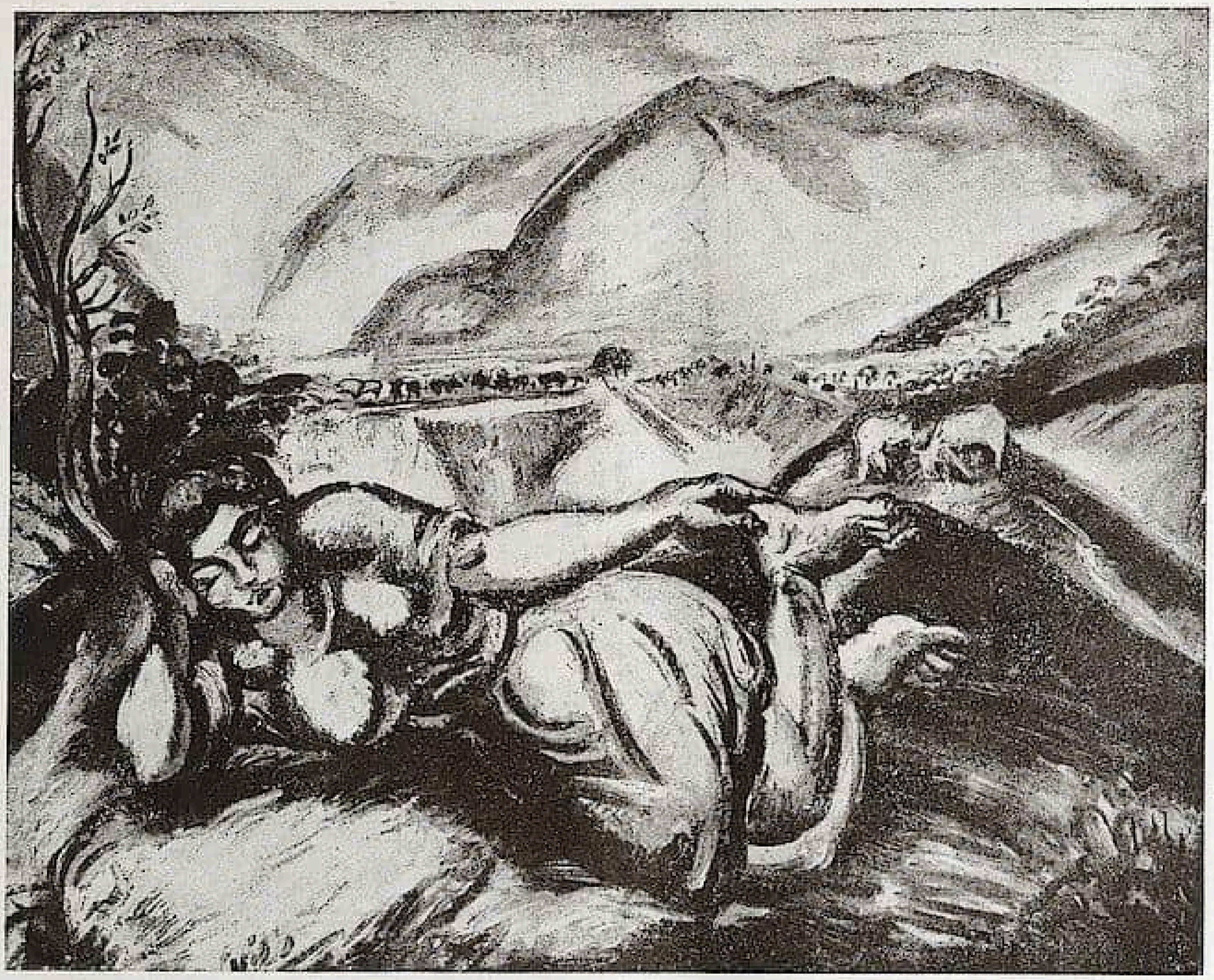
der Renaissance. Giottohaft berühren Cézannes „Badende" aus der Sammlung Vollard in einem vom Künstler selbst verfertigten Rahmen. Ingres, Delacroix, Manet, Daumier sind dagegen weniger vorteilhaft vertreten.

Die jungen Maler Dufrèsne, Lhote, de la Frenaye, Braque, Marie Laurencin machen auf dieser Ausstellung eine weniger gute Figur als Matisse, der wieder durch seine Frische und rein natürliche Intensität wirkt. Vielleicht hat auch der alte Matisse seine Kunst familiärer dargestellt als die anderen jüngeren, wie Derain, Segonzac, die die Teilnahme an dieser Ausstellung mit dem Bemerken ablehnten, daß weder Renoir noch Cézanne, van Gogh oder Gauguin in ihrer Jugend gewagt hätten, ihre Werke neben Corot oder Courbet zu hängen. Diese Argumente scheinen dem Skrupel eines Lhote fernzuliegen. Aber so schamlos und talentarm dieser Mensch auch sein mag, hat er doch die Mittel gefunden, eine sehr intelligente Vorrede zu schreiben, denn der eigentümliche Charakter der künstlerischen Lebensweise von heute hat es mit sich gebracht, daß die Maler zweiter Klasse befähigte Kunstschriftsteller darstellen. Diese Vorrede Lhotes ist natürlich eine Huldigung an Ingres, trotzdem dessen Geist in dieser Ausstellung weniger herrscht als der Corots. Ich kann Lhote in seinen falschen Schlüssen über die Lehre Ingres', so wie sie die Kubisten aufgefaßt haben, nicht folgen, dennoch möchte ich hier eine Stelle aus seinem Vorwort zitieren, um die Art der Entwicklung der modernen französischen Malerei, so wie sie der Künstler sieht, zwanzig Jahre nach Meier-Graefe, zu kennzeichnen. Er sagt: „Man kann behaupten, daß mit Ingres ein Geisteszustand erwächst, vollständig verschieden von dem, der die vergangene Epoche charakterisiert, deren letzter Repräsentant David war. Dieser Geist zeigt sich bei Courbet, Manet, bestätigt sich stark bei Monet und den Impressionisten, setzt seine Bewegung fort bei den Nach- und Neoimpressionisten, um in der strengen Gewalt der neuen Maler aufzugehen, bei denen man noch von fern den Einfluß dieser Meister wahrnehmen kann, deren lastendes Erbe sie zu Unrecht, vielleicht aber mit Mut, übernehmen.

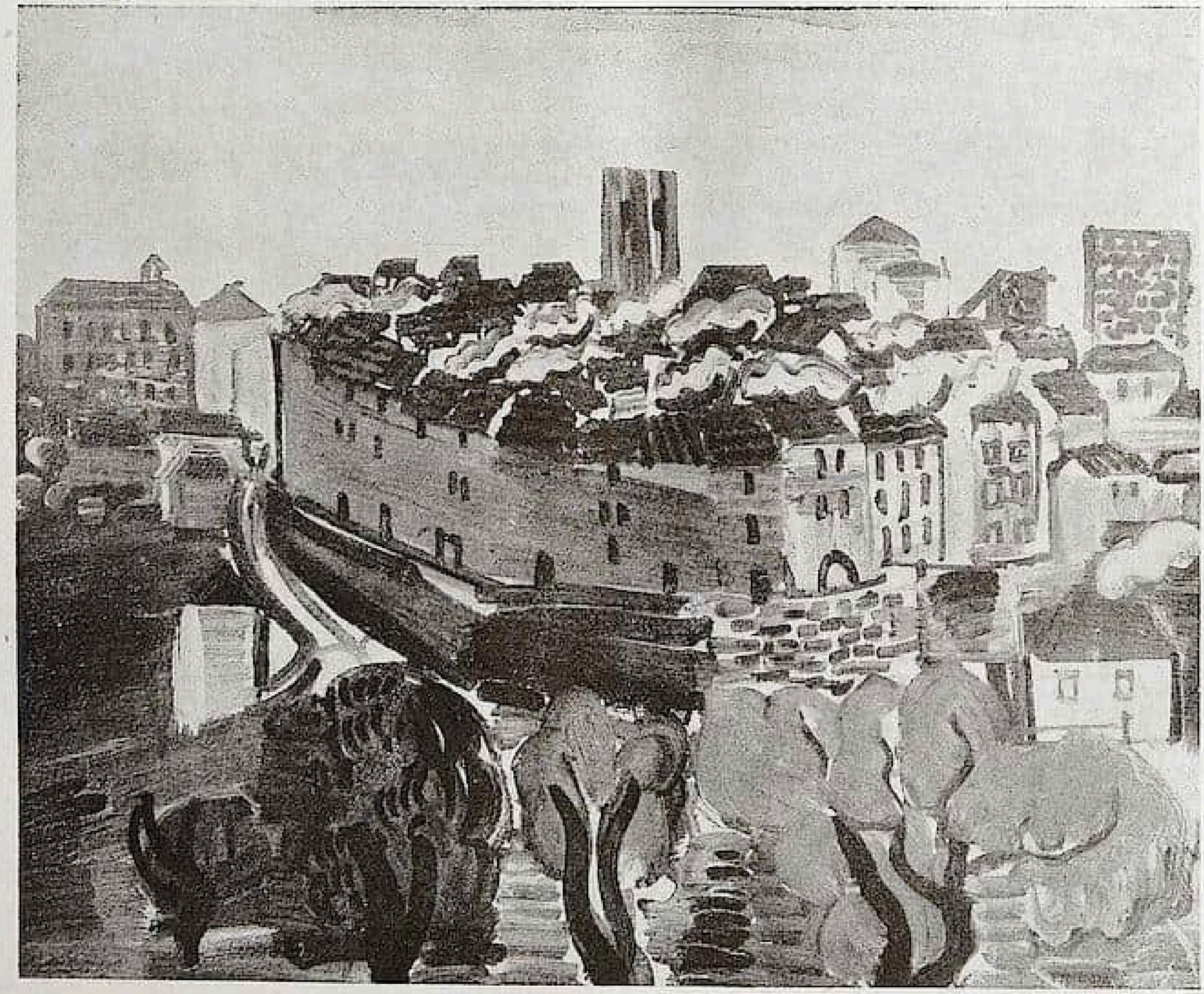
Wie ging es denn in Wirklichkeit vor Ingres zu? Im 18. Jahrhundert und bis David malten die meisten Künstler nach einem bestimmten System, nach einer festgesetzten Formel, die weniger nach innerem Gesetz als nach Rezepten aufgestellt war. ‚Ich werde euch lehren einen Arm oder ein Bein mit Grazie zu biegen', sagte Boucher zu seinen Schülern. Die Fleischdarstellung mußte ‚frisch und mit großer Manier aufgetragen' sein, das Kleid ‚wunderbar hingehaucht', ‚die Gruppe entwickelt und zu Pyramiden geformt' usw. Die frivolsten und zugleich kostbarsten Bilder sind in dieser Zeit ausgeführt — so erstaunlich dies auch scheinen mag — nach Regeln, die ebenso rigoros waren wie die später von David angenommenen.

Der Maler der „Sabinerinnen" trat dem Leben etwas näher. Er stellte sein Modell neben einen antiken Abguß und versuchte so ein Mittel zwischen dem Stil a priori und der Natur zu finden. Den Geschmack schöner Anordnungen und die Reinheit der plastischen Ausdrucksweise erbte Ingres von seinem Meister, nur beachtet er die Antike nicht allein als Beispiel geistiger Erhebung und nicht als ein wiederzugebendes Modell. Weniger den Lehren der Vergangenheit treu, ist er mit den gegenwärtigen Bewegungen zu stark verbunden. Er kann sich von der Erscheinung nicht frei machen, ist zu sehr Sklave der Realität, um sich zu bemühen, leichte oder strenge Wesenszüge zu erfassen. Er bemüht sich vielmehr, die Objekte verschieden zu gestalten, als sie in einförmigem Stil zu verwischen.

In seinem Oeuvre, in dem das Porträt einen sehr weiten Raum einnimmt, findet man nicht zwei Hände, die sich ähneln. Im Gegensatz zu seinen Vorläufern baut er seine ganze Kunstfertigkeit auf das reine Wahrnehmungsvermögen. So ist Ingres der Beginn dieses realistischen Zeitkreises und der innerlichen Malerei, die Chardin im vorhergehenden Jahrhundert in fast absoluter Unabhängigkeit pflegte. Dieser Realismus wird bei Courbet zum Naturalismus, bei Monet zum Impressionismus, zum Überrealismus bei den Kubisten, wie es ihr erster Theoretiker, der Dichter Guillaume Apollinaire, mutig verkündete.

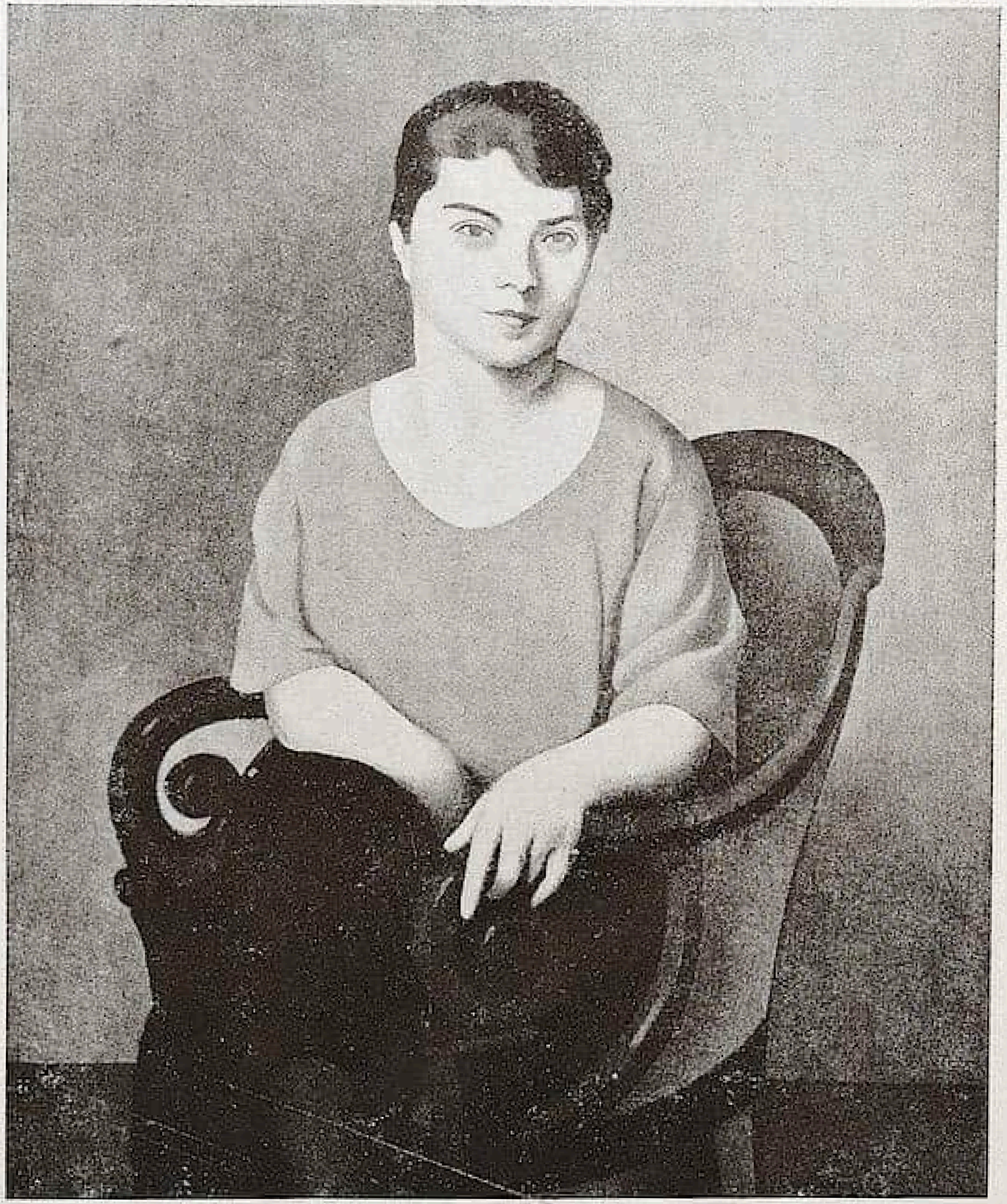


Othon Friesz. Schäferin. Photo Druet.



Raoul Dufy. Landschaft. Galerie Bernheim jeune.

Pascin. Cubanische Gastfreundschaft. Sammlung Dr. Barnes, Philadelphia.



De la Fresnaye. Porträt.

Die Verkettung, so summarisch angegeben, erscheint willkürlich und paradox. Wird man nicht aber selbst, wenn man sein Augenmerk von den akademisch festgesetzten Formen nur noch ausschließlich auf die Natur richtet, die bekannten, zu bekannten Objekte durch andere ersetzen, die die eigene Sensibilität erfand? Ingres suchte seinen Stil nicht mit der kalten Aufmerksamkeit schulmäßiger Vorschriften, sondern durch treue Analyse der Halluzination vor seinem Modell; so fand er ein neues, vom Akademischen völlig verschiedenes Geistesgebiet. Im 18. Jahrhundert verbessert man das Modell im Namen einer Konvention der Grazie und Anmut. Der Künstler tritt mit vielen Vorurteilen heran, und erst nachdem er sie als liebenswürdige Regeln beiseite stieß, kommt er schnell zum Ziel. Ingres dagegen erfaßt die Realität vollkommen vorurteilsfrei, einzig und allein im Besitze dieser ‚glücklichen Naivität', die er seinen Schülern als Unterpfand für ihr ganzes Leben hinterließ.

Einzig die Bewegung leitet seine Hand, läßt ihn diese unerwartet kühnen Formen finden, die ihn Gotisches, Archaisches oder Literarisches behandeln lassen. Der klassische Vorsatz macht bei Ingres einer realistischen Information Platz, und diese Information selbst ist nicht mehr anatomisch, wissenschaftlich, sondern ausschließlich bedingt durch Empfindung. Ausgangspunkt allein ist hier visuelle Wahrnehmung."

Die Gruppe der besten lebenden Maler im Alter von 35 bis 50 Jahren stellte in diesen Tagen bei Bernheim jeune aus. Diese Veranstaltung war in der Tat eine der schönsten Ausstellungen, die man in der letzten Zeit sehen konnte und zugleich, trotzdem viele der ausstellenden Künstler noch in das letzte Jahrhundert französischer Malerei zu zählen sind, die einfachste Erklärung gegen die willkürliche Klassifikation der kunstkritischen Maler Blanche und Lhote. Einen überzeugenden Vergleich bot die Gegenüberstellung von Arbeiten der älteren und jüngsten Künstler, bestätigend, daß die letzten Klärungen der Kunstbetrachtung nicht durch die schnell veraltende Mode geschehen, sondern allein durch Emotion, durch die eigenen Werke, die das bleibende Kunstwerk entstehen lassen. So verjüngt sich Bonnard an Braque, Matisse erscheint jugendlich neben de la Frenaye, dessen Frauenporträt mit den Worten Raynals von spezifisch französischer Klarheit zeugt. Derain an Corot erinnernd, sympathisiert mit Ségonzac, dessen Urwüchsigkeit Courbets Stamm verrät. Friesz, Vlaminck, Dufy scheinen neben Marchand oder Albert Moreau kaum älter geworden. Signac, noch gleich lichtvoll, ermüdet nie und der etwas graue Utrillo erfreut uns immer noch mit seinen Pariser Landschaften. Dufresnes bezauberndes Gefühl für Komposition findet sich hier mit der schönen Phantasie Pascins zusammen, dessen exotische Bilder lebhaft an Daniel de Foe, an „Paul et Virginie" erinnern. Ein ganz neuer Pascin, der den bisher in der Malerei völlig unbekannten Exotismus entdeckte, tritt uns in diesen Bildern entgegen.

Unter den genannten Malern ebenso Boussingault, Joreneau, Gromaire sind eigene Künstlerpersönlichkeiten, Könner in ihrer Kunst, die über jeder noch so anziehenden Moderichtung stehen, zu finden. Durch die Zusammenstellung von Gemälden von Bonnard, Boussingault, Braque, Camoin, Coubine, Derain, Dufy, Dufresne, de la Fresnaye, Friesz, Gromaire, Joreneau, Kikert, Kisling, Marie Laurencin, Léopold Lévy, Lotiron, Marchand, Marquet, Matisse, L. A. Moreau, Ottmann, Pascin, Ségonzac, Signac, Utrillo, Suzanne Valadon, Vlaminck hat die Galerie Bernheim jeune eine einwandfreie Eliteauswahl geschaffen. Man vermißt wohl nur zwei oder drei Namen, vor allem Picasso, dessen gesamtes Oeuvre seit 1914 zur Zeit bei Thannhauser in München ausgestellt ist.

Die von Léonce Rosenberg veranstaltete Ausstellung „Du Cubisme vers une Renaissance plastique" wirkt besonders interessierend durch die Gegenwart der Bildhauer Csaky und Laurens. Entschieden weist das Talent dieser beiden bedeutend mehr Reiz auf, als das des von gewissen Kritikern so unmäßig verhimmelten Jacques Lipschitz. Nichts Gezwungenes tritt in den Arbeiten eines Csaky oder Laurens auf, ihr plastisches Verständnis scheint ihnen im Gegensatz zu ersterem angeboren.

Derain. Zeichnung.

Die Chirico-Ausstellung bei Paul Guillaume läßt uns an den Narren Chesterton denken, der glaubte eine Glasscherbe zu sein und darüber mit einer geradezu entwaffnenden Logik räsonierte. Sein „nature morte evangélique" oder „printemps de l'ingenieur", diese metaphysischen Anekdoten, wie sie Chirico selbst bezeichnet, kann man nicht anders als bizarre Dinge betrachten, trotzdem kann man sich eines gewissen Reizes nicht entziehen, den diese Malerei durch ihren fremdartigen Gehalt und ihre tiefe Melancholie ausströmt.

Die Société des peintres-graveurs bietet in keiner Weise Bemerkenswertes. Lepère, Besnard, Chahin, Louis Legrand sind schon bis zur Ermüdung bekannt. Unverständlich bleibt uns der Erfolg der nichtssagenden Radierungen von Anders Zorn. Allerdings läßt seine Zugkraft nach; aber wie mir in diesen Tagen der sympathische Verleger Le Garrec versicherte, werden die Zornschen Köpfe den Kompositionen der Modernen noch immer vorgezogen; aber sicher wird man eines Tages mit mehr Gerechtigkeit das graphische Werk von Derain, Matisse, Dufresne, Marie Laurencin, Coubine, Kayser oder Vergesarrat beurteilen, alle die Jungen, die nicht mit Kunstgriffen als Hilfsmittel arbeiten, aber von einer wahrhaft schöpferischen Kraft belebt sind. Das berechnende Interesse, das Herr Le Garrec übrigens neuerdings für diese Künstler an den Tag legt, läßt ihn jetzt ihre letzten Blätter herausgeben, dadurch eine Neubelebung der Radierung erhoffend. Darunter sind Namen wie Picasso, Laboureus, de la Fresnaye, Boussingault, von dem auf dem vergangenen Herbstsalon die beachtenswerte Mappe „Sur les Courses" ausgestellt war, gleich eindrucksvoll wie die von Géricault, Léopold Lévy, Ségonzac, Galanis und Suzanne Valadon. Für die Herausgabe des graphischen Werkes dieser Künstler muß man Le Garrec ein bedeutendes Verdienst zusprechen, ebenso für die in Vorbereitung befindliche Veröffentlichung einer Geschichte der Graphik.

Eine Ausstellung der Stiche Watteaus und Janinets führte ohne Ausnahme die Namen aller berühmten Stecher Watteaus zusammen; neben den vielen anderen Crépy, Boucher, Cardieu, Audran, Thomassin. Ein flott geschriebenes Katalogvorwort zu dieser Ausstellung versucht auf liebenswürdige Art die Welt Janinets darzustellen.

Ein großes Ereignis in der Welt der Liebhaber und Händler bedeutete kürzlich die Erwerbung des Renoirschen Ateliernachlasses durch die Galerie Barbazange. Bilder erster Qualität, aus allen Schaffenszeiten, von der „jeune fille“ bis zum „piano“, die glatte Porträtmanier in dem Bildnis der Mme. Galiusnard bis zu dem Porträt der Mme. Misia Godebska, das heute als größtes Werk des Meisters angesprochen wird, findet man in den gleichen Räumen dieser wohl als aktivstes Unternehmen in Paris anzusprechenden Galerie ausgestellt, die oft die rassigen Arbeiten von Manet, Cézanne u. a. beherbergt, bevor sie ihren Weg nach Japan nehmen oder in die berühmte heute an Werken Cézannes und Renoirs reichste Sammlung des Dr. Barnes in Philadelphia.

Ich möchte noch das unlängst im Verlag Povolotzky erschienene Buch von Gino Severini „Vom Kubismus zum Klassizismus“ erwähnen. Dieses Werk voll mathematischer Bestimmungen, Zitaten Dürers, Leonardo da Vincis, Teliliens, illustriert mit Reproduktionen nach Arbeiten des Verfassers beweist treffend die Wahrheit der Worte, die Picasso vor etwa fünfzehn Jahren über die kleinen Kubisten gesprochen, die bis zum Überdruß mit mathematischen Begriffen operieren, von denen sie nichts verstehen, mit einer Kenntnis der darstellenden Geometrie, die jedem höheren Künstler eigen ist, mit Anschauungen, die sie aus den populären Anthologien Bergsons geschöpft haben oder neuerdings des Physikers Einstein, „faisaient penser à des élèves des cours du soir“. Das Buch Severinis wäre trotz seiner ultrademokratischen Breiten, die er sich wissenschaftlichen und künstlerischen Fragen gegenüber herausnimmt, verzeihlich, versuchte er damit nicht seine Schlußfolgerungen über den in Klassizismus aufgehenden Kubismus zu stützen aus der akademischen Armut seiner eigenen und letzten Malereien heraus, die er als Krönung seiner futuristischen und kubistischen Untersuchungen hinstellt.

Renoir. Zeichnung.

Der Graphikſammler

Unter der Leitung von Dr. Erich Wieſe
Leipzig, Fockeſtraße 5 II

Zur Zeichnung eines Antwerpener Manieriſten um 1520

Mit einer Tafel

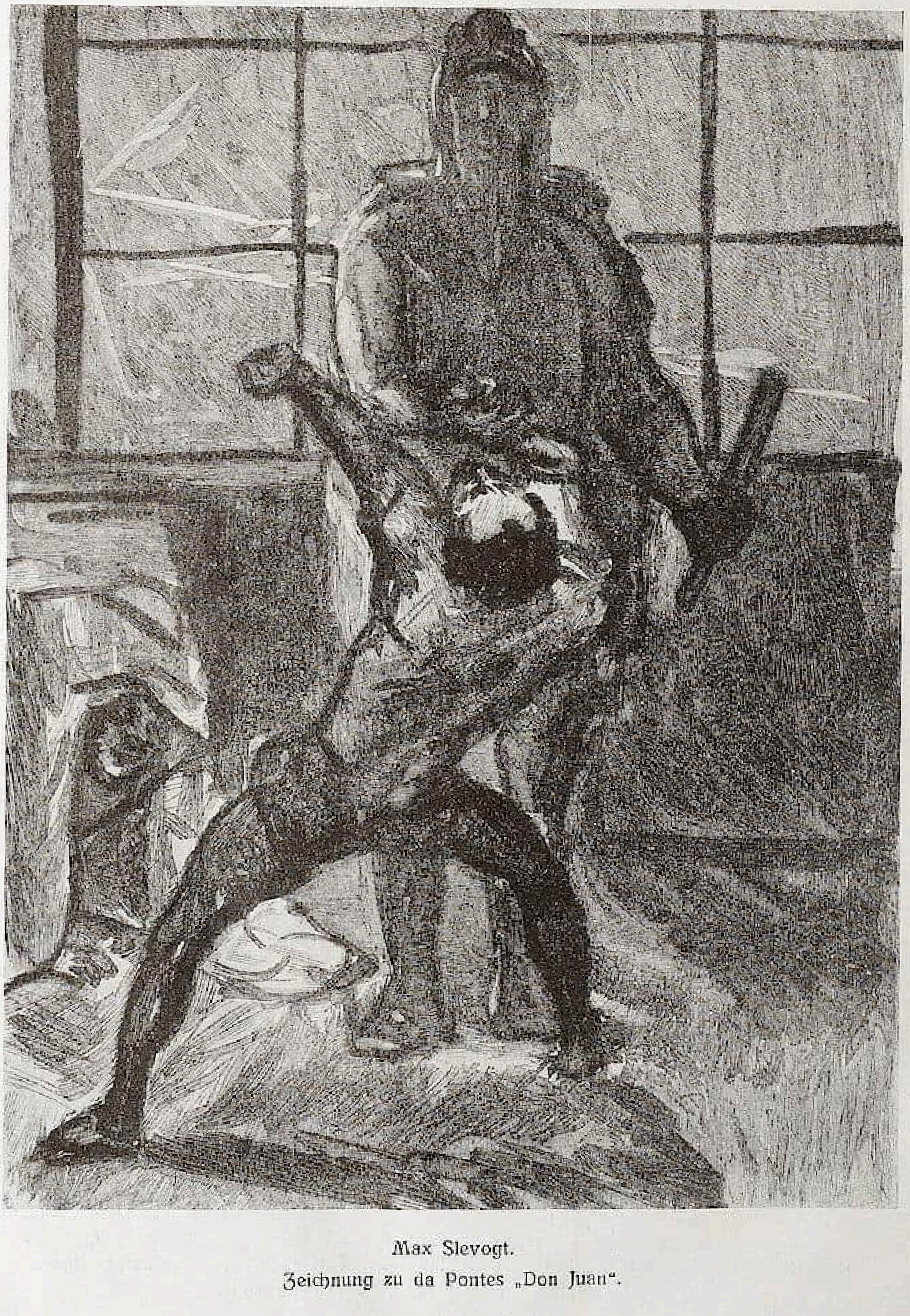
Das hier wiedergegebene Blatt aus dem Beſitz von A. S. Drey in München wurde 1914 mit der Sammlung André in Paris verſteigert und gelangte von dort in die Sammlung Rodriguez, die im letzten Frühjahr in Amſterdam unter den Hammer kam. Dargeſtellt iſt eine heilige Familie, umgeben von muſizierenden Engeln, vorn in Anbetung kniend die hl. Katharina und die hl. Barbara. Offenbar iſt dieſe delikate Federzeichnung der Entwurf zu einem heute nicht mehr feſtſtellbaren größeren Altarbild geweſen, was aus der Aufteilung der Fläche in Quadrate mit Sicherheit geſchloſſen werden darf.

Wer übrigens von dieſer Zeichnung einen Rückſchluß auf die Beſonderheit jener „Manieriſten" ziehen wollte, über die zuerſt Friedländer im Jahrbuch der preußiſchen Kunſtſammlungen, 1915, und neuerdings in einem der kleinen Bändchen der Seemannſchen Bibliothek der Kunſtgeſchichte (Nr. 3) zuſammenhängend geſchrieben hat, würde wahrſcheinlich zu ziemlich falſchen Vorſtellungen gelangen. Denn gerade das, was Friedländer als Manier kennzeichnet, nämlich „unnaives Geſtalten im Gegenſatz zu geſundem, organiſchem und originalen Schaffen" ſcheint dieſem klaren, überſichtlich gegliederten und auch in ſeinem rein maleriſchen Gefühl durchaus ausgeglichenen Entwurf völlig zu fehlen. Auch die Turbulenz der Bewegung, die ſtark affektierten Geſten und die Verrenkung der Glieder — die ſonſt allgemein das Kennzeichen dieſer Manieriſten ſind — wird man auf dieſer Federzeichnung vergeblich ſuchen. Dieſe hat im Gegenteil noch durchaus die gotiſche Linie und zumal die Behandlung der Architektur und der Landſchaft weiſt im Gefühl für Überlieferung mehr faſt auf Brügge als auf Antwerpen hin. Lediglich die Bewegtheit der Gewänder, in der der Kulturgeſchichtspſychologe vielleicht etwas von der inneren Zerriſſenheit der Epoche wiederfinden möchte, zeigt in die Richtung jener Meiſter, für die die Werke eines Jan de Beer und Jan de Cock beſonders charakteriſtiſch ſind. Dem inneren Ausdruckswert nach ſteht die Zeichnung dem von Friedländer beſonders ſcharf erkannten Antwerpener Meiſter von 1518 am nächſten, der ähnlich noch Gotiker iſt wie unſer Künſtler. Aber trotzdem iſt es nicht möglich, dieſen Meiſter als Urheber der ſchönen Zeichnung anzuſprechen.

G. B.

Antwerpener Manierist um 1520. Die hl. Familie mit den Heiligen Katharina und Barbara.
Federzeichnung, weiß gehöht. 29,1 × 21,4 cm.

Bes.: A. S. Drey, München.



Max Slevogt.
Zeichnung zu da Pontes „Don Juan“.

Neuerſcheinungen

Mit Originalgraphik ausgeſtattete Bücher werden im „Bücherſammler" angezeigt.

Bücher

Elfried Bock, Die deutsche Graphik. Mit 410 Abb. Verlag Franz Hanfstaengl, München. 1922.

Dies Buch des Mitarbeiters von Friedländer am Berliner Kupferſtichkabinett wird ſeinen Weg machen. Es iſt aus einem Bedürfnis der Zeit und mit großem Verſtändnis dafür geſchrieben. Ein einleitendes Kapitel ſchildert knapp und prägnant die Technik des Bilddrucks. Es folgen Kapitel über: „Die Inkunabeln des Holzſchnitts, des Kupferſtichs," „Das Jahrhundert Dürers" (Dürer und ſein Kreis. Die Kleinmeiſter. Cranach und die Graphik in Norddeutſchland. Die Schwaben und die Schweizer), „Die deutſche Graphik im 17. und 18. Jahrhundert" und „Seit der Erfindung des Steindrucks". Angeſchloſſen ſind 410 Reproduktionen in Strich- und Netzätzung von techniſcher Vollkommenheit nach den „beſten erreichbaren Abzügen", ein Verzeichnis dieſer Abbildungen und ein ſolches der Künſtlernamen. So klar dieſer Aufbau des Ganzen iſt, ſo eindeutig iſt die Stellungnahme des Verfaſſers zum Stoff ſelbſt. Die Auswahl zielt aufs Weſentliche, wobei kaum Fehlgriffe zu verzeichnen ſind. Für die einzelnen Künſtler wird das Für und Wider mit ſo viel Wärme und Temperament erwogen, daß man ein ſo kleines Zuviel wie die „grauenhafte Fruchtbarkeit" in dem beſonders lebhaften Abſchnitt über Cranach gern mit in Kauf nimmt. Überall wird die Sicherheit des Führers fühlbar. Das muß der Arbeit Bocks die Dankbarkeit des Sammlers bringen. Die Gruppierung des Stoffes im 17. und 18. Jahrhundert iſt beſonders verdienſtvoll. Dabei wird trotz aller Kürze (der Text umfaßt 80 Seiten) nicht verfehlt, auf die Probleme des Gebietes unterm Geſichtspunkt der neueſten Forſchung hinzuweiſen, etwa bei Pencz und Cranach, oder Anregungen zur Weiterarbeit zu geben, z. B. bei Philipp Hieronymus Brinckmann, dem Mannheimer Maler und Galerieinſpektor, oder bei Wilhelm Reuter, der früh ſchon in Berlin die Lithographie künſtleriſch auswertete. — Über die heute Schaffenden (bis zur Generation Liebermann, Corinth, Slevogt) läßt ſich Bock ſehr vorſichtig aus, in der rechten Erkenntnis, daß „jeder andere eine andere Wahl getroffen hätte". Seinen ſicheren Inſtinkt in künſtleriſchen Dingen verrät dabei wieder ſeine Auseinanderſetzung mit Klinger und die klärende Gegenüberſtellung mit der Kollwitz. Zu den Abbildungen muß noch geſagt werden, daß ſich unter ihnen manches Werk befindet, das hier „wiederentdeckt" wurde und zu weiterem Nachſehen Anlaß ſein kann. — Verlag und Verfaſſer würden des Dankes der Sammler gewiß ſein, wenn ſie ihnen bald entſprechende Publikationen von ſolch perſönlicher Haltung und Zuverläſſigkeit über die Graphik der anderen auf dieſem Gebiet bedeutſamen Länder beſcherten. Eines wäre für dieſe und für Neuauflagen zu wünſchen: eine Zuſammenſtellung der wichtigſten zugehörigen Handbücher und Oeuvreverzeichniſſe. Die Angaben unter den Abbildungen dürften für manchen Wißbegierigen Fragen offen laſſen. Wieſe.

Kurt Pfister, Die primitiven Holzschnitte. Holbein-Verlag, München.

Es war ein guter Gedanke, die nur in wiſſenſchaftlichen Veröffentlichungen und in den Originalen nicht immer leicht erreichbaren erſten Holzſchnitte einem breiten Publikum zugänglich zu machen. Auf 44 Tafeln ſoll die Entwicklung von den früheſten uns bekannten Blättern, um 1400 entſtanden, bis zum erſten Holzſchnitt Dürers gegeben ſein. Wer mit den Originalen vertraut iſt, wird nicht über eine leichte Enttäuſchung über das Buch, wie es wurde, hinwegkommen. Natürlich konnte die eindringliche und intenſive Farbigkeit beſonders der frühen Blätter mit den Mitteln einer auf Maſſenherſtellung berechneten Reproduktionsart nicht erreicht werden. Aber der immer entſchiedene und überzeugende Umriß der frühen Blätter wurde zumeiſt wie in einer Pauſe oder Nachzeichnung flach. Bei dem Durchblättern des Buches hat man den Eindruck wie bei den lithographiſchen Veröffentlichungen aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, daß ſich zwiſchen das Original und die Wiedergabe eine unkünſtleriſche Perſon gedrängt hat. Die ſpäteren Schnitte kamen beſſer. Illuſionsſtörend nahe an das Bild ſind jeweils die Tafelnummern gerückt. Der Text Pfiſters iſt, ſolange er ſich an das Tatſächliche und referierend hält, gut. Das Syſtem der Tafelanordnung iſt unklar; der Neujahrswunſch Tafel 42 fällt weit über die primitive Zeit hinaus, es iſt ein frühbarocker Holzſchnitt. E. Weil.

I. B. Neumanns Bilderhefte. Erschienen sind bisher fünf Hefte, von denen das zweite Max Beckmann, das dritte dem 1917 gefallenen Konrad Westermayr gewidmet ist.

Der Gedanke dieſer Bilderhefte iſt als ein ſehr glücklicher zu bezeichnen, wenn er ſich in ſolcher Qualität verwirklicht. I. B. Neumann gibt hier dem Liebhaber, dem Sammler und Hiſtoriker ein einwandfrei reproduziertes Material an die Hand, das (mit Ausnahme des Gedächtnisbandes für Weſtermayr) klugerweiſe nicht mit äſthetiſierendem Text beſchwert wird, vielmehr rein für und an ſich ſprechen darf. Naturgemäß werden nur Werke von Künſtlern abgebildet, für die der Herausgeber ſich zum Teil ſeit Jahren einſetzte und noch einſetzt. Freilich finden ſich unter dieſen die Namen der Beſten unſerer jüngeren Generation. Dazu manche, auf deren Zukunft man bauen darf. Wegweiſende Rückblicke (v. Gogh)

fehlen auch nicht. — Öftere Angaben der Entstehungszeit der Arbeiten wären für künftige Hefte vielleicht empfehlenswert. W.

Die Zeichnung. In zwangloser Folge erscheinende Hefte mit Zeichnungen und Holzschnitten zeitgenössischer deutscher Künstler. Verlag Fritz Heyder, Berlin-Zehlendorf. Bisher elf Hefte.

Dieser Verlag ist durch seinen Kalender „Kunst und Leben" rühmlich bekannt geworden. Die „Zeichnung" wird im wesentlichen aus dem gleichen Künstlerkreis versorgt, der auch den Kalender füllt. Er schließt neben so bedeutenden Erscheinungen wie Liebermann, die Kollwitz u. a. auch manches Talent ein, daß man missen könnte. Aber das Streben nach Qualität muß anerkannt werden. Auch heißt es nichts als gerecht sein, wenn man gesteht, daß der gewisse solide Anstrich, den Heyder seinen Publikationen gibt, im Pionierdienst für die Kunst in breiten Volksschichten ein klug beachtetes Erziehungsmoment sein kann. W.

Die japanische Zeitschrift The Far East bringt in der März-Nummer einen illustrierten Artikel von Yone Noguchi über Korin: „The Artistic Nihilist". Er ist der Einleitung des in Vorbereitung befindlichen Buches über Korin vom gleichen Verfasser entnommen.

Ferner erschienen:

Richard Braungart, Deutsche Exlibris und andere Kleingraphik der Gegenwart. Mit 71 Abb. Verlag Hugo Schmidt, München.

Julius Elias, Die Handzeichnungen Max Liebermanns. 93 Taf. und zwei sign. Rad. Liebermanns. Ausg. A: 1—50 in Leder, B: 51—480 in Hlbldr. geb. Subskript. M. 5000.— u. 3000.—. Verlag Paul Cassirer, Berlin.

H. W. Singer, Das graphische Werk Ingwer Paulsens. Verlag A. Scherl, Berlin.

Der Verlag F. Franks Buchhandlung, Würzburg, kündigt folgende wichtige Handbücher an:

B. Hausmann, Albrecht Dürers Kupferstiche, Radierungen, Holzschnitte und Zeichnungen usw. M. 275.—. (Neudruck, 500 Expl.)

Weigel und Heller, Ergänzungen zu A. Bartsch, Peintre Graveur. M. 200.—. (500 Expl.)

Mappenwerke

Max Slevogt, 24 Zeichnungen zu Lorenzo da Ponte: Don Juan. In Holz geschnitten von Reinhold Hoberg. Mappenausgabe in 20 Expl. Die Blätter unter Passepartouts in Pergamentkassette. Verlag Fritz Gurlitt, Berlin.

Daß Max Slevogt gerade für Mozarts größtes musikalisches Drama eine an Leidenschaft grenzende Vorliebe in sich trägt, muß auf einer inneren Wahlverwandtschaft beruhen. Seine bewegliche Phantasie und sein starkes Temperament mußten sich von der dramatischen Gewalt des „Don Juan", von dem raschen Wechsel der Situationen und Vorgänge und von der großartigen Lebenskraft einer unvergleichlichen Charakterschöpfung mächtig angezogen fühlen. Die Eindrücke und Stimmungen, die Slevogt von diesem Stoff empfing, hat er jetzt zu einem bleibenden Denkmal für die Manen d' Andrades zusammengefaßt. Es ist eine geschlossene Folge von Zeichnungen zu da Pontes dramma giocoso vom „Don Giovanni", dem Texte Mozarts; sie umfaßt sechzehn Vollblätter und acht vignettenartige, skizzenhafte Bildepisoden von kleinerem Format (von denen in die Buchausgabe nur vier aufgenommen worden sind). Reinhold Hoberg hat sie mit gewohnter Meisterschaft in den Tonholzschnitt übertragen.

In diesem neuen Werke, das noch immer von den Erinnerungen an jenen genialen Gestalter des Don Juan zehrt, wirken das Feuer von Slevogts Temperament und die gestaltende Kraft seiner Phantasie wieder aufs glücklichste zusammen. Der Wirbel der Begebenheiten und Verwicklungen und die leidenschaftlichen Spannungen der Ereignisse ordnen sich Schlag auf Schlag zu anschaulich klaren und in sich abgeschlossenen Bildern, in deren Erscheinung das Phantasieerlebnis mit voller Energie verwirklicht wird. Die Auswahl der Bilder aus der Szenenfolge der Oper hält sich an die eigentlich dramatischen Vorgänge und übergeht wohlweislich alle lyrischen Bestandteile. Die schlanke sehnige Gestalt Don Juans, straff und biegsam wie eine Stahlklinge, beherrscht jedes Blatt mit dem Elan ihrer federnden, elastischen Gelenkigkeit.

Zwei scheinbar gegensätzliche Anschauungsarten sind in Slevogts Zeichnung vollkommen verschmolzen und in eins aufgegangen: Die freie, skizzierende, gleichsam improvisierende, wie aus der Eingebung des glücklichen Augenblicks eben hervorfließende Zeichnung mit beweglichem Strich und zwanglosem Spiel der Tonwerke, die als Tuschlagen leicht aufs Papier geworfen werden, und die straffe, alle Einzelheiten konzentrierende und zu einheitlicher Gesamtwirkung zusammenfassende Formung zum festen, in sich bestehenden Bild. In dieser mühelosen Vereinigung von graphischem Fluß mit bildmäßiger Schärfe liegt Slevogts geniale Kraft; sie macht jedes Bild zum Schauspiel freibewegten Lebens und erschöpft doch den Vorgang in seiner sichtbaren Erscheinung.

Gleich das erste Blatt bringt die blitzartige Vergegenwärtigung eines dramatischen Augenblicks. Dame Anna stürzt dem Verführer nach und hält ihn fest, während er sich zu entwinden sucht. Die jagende Hast dieser Bewegung wird von dem rhythmischen Zug der architektonischen Szenerie begleitet: Dame Anna eilt in vollem Lauf eine gewundene Treppe hinab, die hinter dem ringenden Paar in entgegengesetzter Richtung ins Freie stößt. Auch weiterhin wirkt die Dynamik des Bühnenbildes und der Lichtführung

Max Slevogt. Zeichnung zum „Don Juan“.

mit der freien und kühnen Beweglichkeit der Gestalten auf einen einzigen gesammelten Bildeindruck hin. In jeder Figur oder Gruppe wogt lebendiger Fluß der Bewegung, bald in weit ausladender Haltung knapp konturiert gefaßt, bald zu frei geschwungener Arabeske umgeschmolzen, und in leidenschaftlicher Aktion bewegen sich die Massen. Alle Formen erscheinen in der Dynamik des Bildes als mitwirkende Kräfte. So springen Rampen und Estraden schroff schräg ins Bild hinein, durch Tore und Bogen eröffnen sich Durchblicke aus dem Dunklen ins Helle und aus dem Lichten ins Nächtige, überhaupt wird das Auge durch starke Tiefenspannungen lebhaft erregt und beständig überrascht und oft auf eine plötzliche Wendung im Geschehen wie mit einem Ruck hingelenkt. Die ganze Bildanlage hat viel von der Dynamik des Barockbildes in sich.

In dieser feurigen, erregt wogenden Formensprache braust der glühende Lebensrausch der Ensembles und des ersten Finales vorbei, dringliches Bestürmen und dreistes Werben verschlingen sich mit trotziger Gegenwehr und wildem, doch lockendem Sträuben. Aber der höchste Zauber, der am leichtesten sprühende Rhythmus wird diesen Blättern von der Bewegtheit des Lichtes gespendet. Hell und dunkel mischen und trennen sich unaufhörlich gleichsam unter den Augen und dieses Schauspiel wechselt mit seinem Farbenreichtum je nach der Stimmung der Szene. Sind Linienzug und Massenbewegung die optischen Phänomene, die dem musikalischen Rhythmus entsprechen, so liegt ja im Hell und Dunkel ein romantisches Element, daß das Gefühl erregen kann wie die Harmonien der Töne. Die Phantastik des Lichtes in Slevogts Blättern hat etwas ungemein Suggestives. Die glänzende Kerzenhelle der Kronleuchter im festlichen Saale, die grelle Mittagsglut auf den sonnigen Straßen Sevillas wechseln mit dem Weben verschwiegener Dämmerung und mit blassem, geisterhaftem Mondlicht, das sich durch das Dunkel der Nacht stiehlt. Die übersinnliche Wirkung des Mondlichtes spielt vor allem über die letzten Szenen hin. Der Kirchhof mit dem Grabmal des Komturs ist bis in alle Winkel in eigentümliche, unheimliche silberne Helligkeit getaucht. Die Gestaltung wächst in den letzten Blättern immer mehr zu monumentaler Einfachheit und Wucht und erhebt sich schließlich zu tragischem Pathos. Wie der steinerne Gast schwer hereintappt und Don Juan tollkühn und doch vor Grauen erstarrend, ihm entgegen taumelt, wie sich Don Juan unter dem Druck der eiskalten Hand verzweifelt windet und aufbäumt, ist von stärkster Ausdruckskraft.

Die kleinen Einschaltbilder sind leichter, behender gezeichnet, die meisten sind rasch mit der Feder hingeworfen und gleichen Randglossen; es sind geistreiche, flüchtige Skizzen, in denen Episodisches notiert wird, ein Duell mit gut sitzendem Stoß oder ein Gang Don Juans auf der Fährte neuer Schönen. Reinhold Hoberg ist dem Federzug dieser Kapriccios mit dünnen elastischen Schnittlinien seines Stichels nachgegangen und hat ihnen die federnde Spannkraft des Slevogtschen Striches erhalten.

In den großen Blättern wird der Holzstecher zum vollkommenen Interpreten des Künstlers. Sein Holzschnitt, der eine Tuschlage in ein System feiner paralleler Strichzüge faßt, ist als eine Neubelebung des schon totgeglaubten Tonholzschnittes von symptomatischer Bedeutung. Den summarischen, malerischen und impulsiven Vortrag Slevogts, das genial Improvisierende der Bilder, die heiße Suggestion des flackernden Spieles der Lichter und Schatten und den Reiz ihrer Farbigkeit bringt seine glänzende Technik erst voll zur Geltung; wunderbar vermittelt sie die Übergänge der Tonwerte vom hellsten Diskant des Lichtes im Kerzenflimmern oder im Mondschein bis zum tiefen Summen der Schatten,

Leonhard Beck. Wie der junge Weißkunig schießen lernte. Holzschnitt.

die wie Bässe den Grundton in dieser reichen Orchestrierung abgeben. Sein Schnitt folgt jeder Laune der Künstlerhandschrift, aber seine Methode ist über sklavisches Faksimilieren erhaben. Die Faktur seiner Technik ist vollkommen durchsichtig, überall läßt sich das kunstvolle feinmaschige Geflecht seines Liniennetzes bis auf den Grund durchblicken. Jede Linie hat ihre Bedeutung als Note in einer vielstimmigen Partitur.

Otto Holtze.

Otto Schoff, Das Wannseebad. Acht Steinzeichnungen mit Vorw. v. H. Siemsen. Mappe XIV der Ausgaben der Galerie Flechtheim, Berlin-Düsseldorf.

So ungezwungen und sorglos wie Hans Siemsens Vorwort sind auch Schoffs anmutige Lithos. Man hat den Schlußsätzen Siemsens zur Psychologie des Zeichners kaum etwas hinzuzufügen, ist mit Laune geneigt, Morgenstern ins Spiel zu ziehen: „Es ist ein Knie, sonst nichts . . ." Der Habitus des Werkchens ist seinem Inhalt angepaßt.

Wiese.

Max Beckmann: 1. „Jahrmarkt" (1921). Zehn Rad. (In Vorbereit. bei der Marées-Gesellschaft.) 2. „Berlin 1922". Zehn Lithogr. (In Vorbereit. bei I. B. Neumann, Berlin.) Subskript. auf beide Werke schon möglich. — Diese neuen Folgen Beckmanns sind zur Zeit bei Zingler in Frankfurt a. M. neben neuen Gemälden, Zeichnungen und einer Reihe graphischer Porträts ausgestellt.

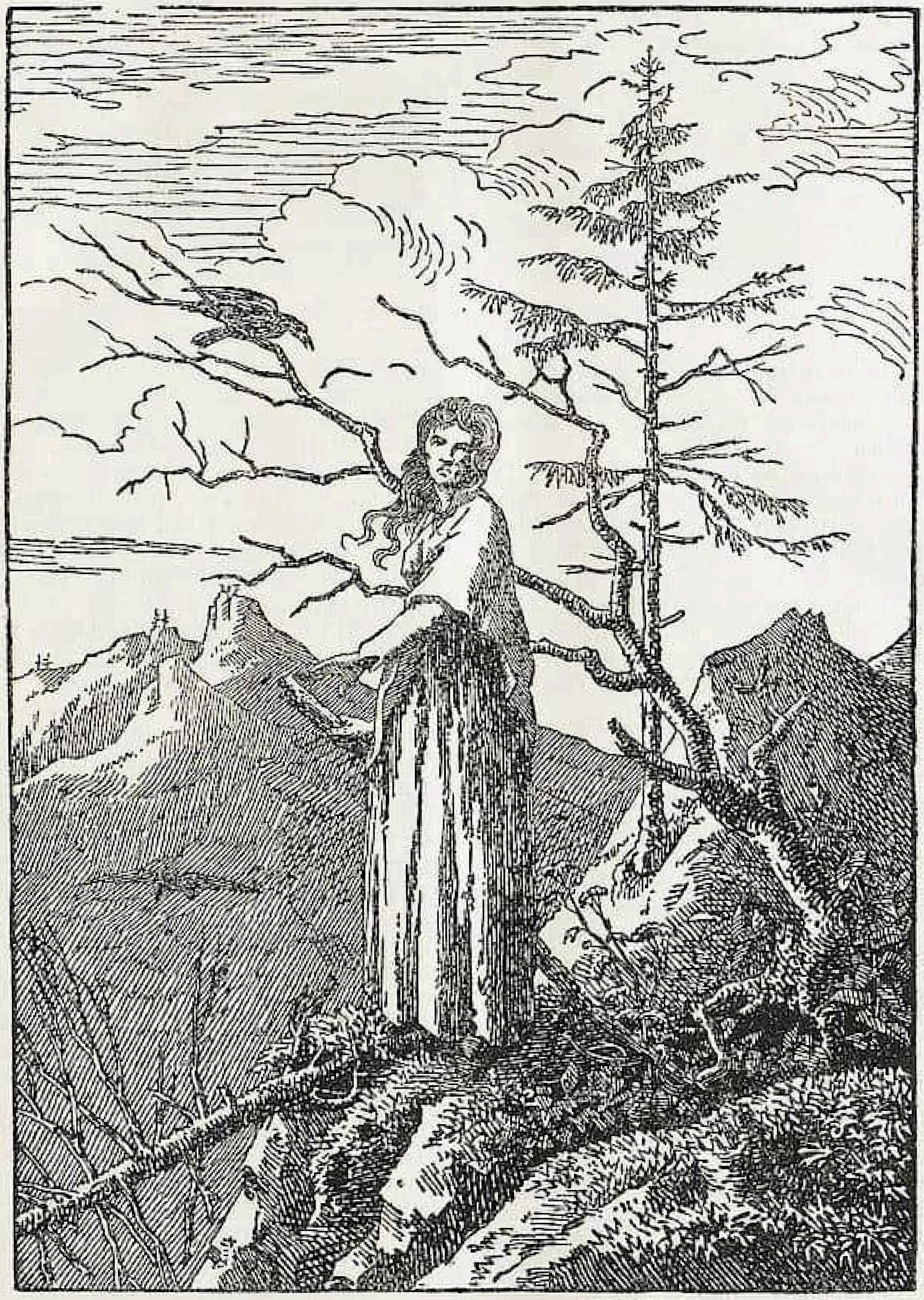
Bernhard Hoetger, Sechs Steinzeichnungen mit einer auf den Stein geschriebenen Vorrede von Kasimir Edschmid. Zehn Mappen mit einer farb. Lithogr. je M. 3000.—; 40 Mappen auf Japan je M. 2000.—. (Vgl. Cicerone, XIII, S. 651.) XVI. Druck der Galerie Flechtheim, Düsseldorf-Berlin-Frankfurt a. M.

A. v. Jawlensky, „Köpfe". Sechs Lithographien. Nr. 1—20 in Hlbpgm.-Mappe auf Jap.: vergr. Nr. 21—100 in Lwd.-Mappe auf Jap.-Ers.: Subskr. M. 1250.—, später M. 1875.—. Verlag des Nassauischen Kunstvereins, Wiesbaden.

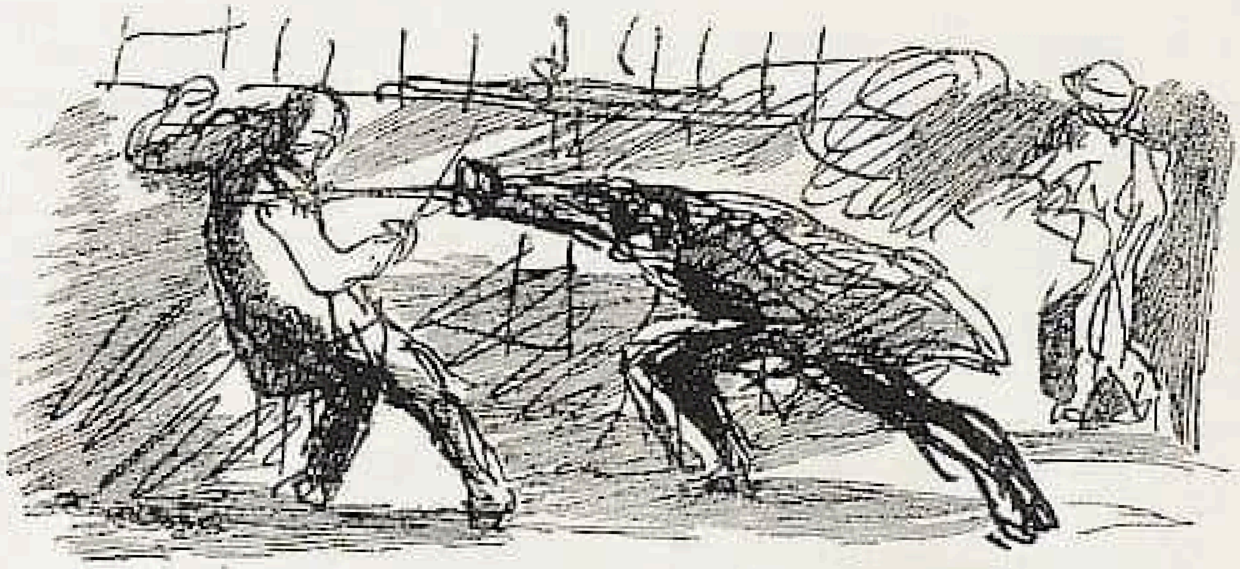
Max Liebermann, Dreißig Holzschnittzeichnungen. Mit Einleit. von Dr. Willy Kurth. (Das Werk erscheint anläßlich des 75. Geburtstags Liebermanns am 20. Juli; es bringt die von L. im Laufe der Jahre auf den Stock gezeichneten und von Reinhold Hoberg geschnittenen Zeichnungen.) 400 Expl. auf Bütten, in Hlbldr. gbd. ca. M. 1800.— und 25 Expl. (A—Z) in Ganzpgm.-Mappe, auf China, einzeln signiert. Preis steht noch aus. Verlag Fritz Heyder, Berlin-Zehlendorf.

Ottomar Starke, Voltaire, Candide. 14 Federlithographien. Mit Einführung von Franz Blei. Nr. 1—15 mit einer Zeichg. M. 1800.—; Nr. 16—80: M. 700.—. Mappe XVI der Ausg. der Galerie Flechtheim, Düsseldorf-Berlin-Frankfurt a. M.

Handzeichnungen und Aquarelle der Österreichischen Galerie. Herausgeg. von Martin Haberditzl und Bruno Grimschitz. Ca. 50 Faksimilelichtdrucke nach Meistern des



C. D. Friedrich.
Frau am Abhang. Holzschnitt.



Max Slevogt. Zeichnung zum „Don Juan".

19. Jahrh. in zwei Kassetten. Die erste erscheint soeben, die zweite in ca. drei Monaten. Aufl. 800 Expl. Subskript. ca. M. 8000.—. Rikola-Verlag, Wien.

Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und aus Privatbesitz. Neue Folge. Herausgeg. v. Joseph Meder. 70 Lichtdrucke in Mappe. Hlblw. ca. M. 3000.—. In Hlblw. gebunden ca. M. 3200.—. Mit dieser Publikation setzt der Verlag Anton Schroll, Wien, das 1908 mit dem zwölften Bande abgeschlossene Werk „Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina usw. von Meder u. Schönleber" in neuer Folge fort.

Einzelblätter

Ernst Barlach: 1. „Gang im Schatten", Lith. 12×15 cm. 100 Expl. auf Bütten M. 240.—. 2. „Berufung", Lith. 17×12,5 cm. 100 Expl. auf Bütten M. 240.—. Verlag Paul Cassirer, Berlin.

Lovis Corinth, „Walchensee", Radierung. 22×30 cm. „Berliner Tiergarten im Winter", Radierung. 22×30 cm. „Berliner Tiergarten im Herbst", 25×30 cm. Je 30 Abzüge auf Japan und 70 auf Bütten. Verlag F. Bruckmann A.-G., München.

Der Markt

Berlin

Bedeutende Werke enthält die Ausstellung von Handzeichnungen alter Meister in der Kunsthandlung Dr. Erwin Rosenthal. Es handelt sich dabei vorwiegend um Blätter, die im deutschen Kunsthandel nur ganz selten zu finden sind. Erstaunlich ist namentlich das hohe Gesamtniveau der Ausstellung, die nicht ein einziges minderwertiges Blatt aufweist. Feiner Geschmack und umsichtige Sammeltätigkeit haben sich hier zueinander gesellt. Unter den deutschen Meistern bildet eine Feder- und Tuschzeichnung von Michael Wohlgemut, „Die Himmelfahrt Christi", das Hauptstück. Die Franzosen kommen u. a. mit einer unvergleichlichen Kreidezeichnung von Antoine Watteau und drei Zeichnungen von Honoré Fragonard zu hervorragender Geltung. Besondere Seltenheiten des Kunstmarktes zeigt die Ausstellung in einer Zeichnung „Kniender Mönch" von Fra Bartolommeo und einem Studienblatt mit zwei aufbäumenden Pferden von Giulio Romano. Die niederländische Kunst ist durch einen überaus interessanten Meister um 1500 mit lionardesken Einflüssen, durch Goyen, Troost, Visscher, Waterloo und vor allem durch zwei Aquarelle, köstliche Perlen der Kleinkunst, von Adrian van Ostade vertreten. Hingewiesen sei noch auf den sorgfältigen Katalog, der die wertvollsten Blätter der Ausstellung in zehn Faksimiles veranschaulicht. Curt Bauer.

Hollstein & Puppel, Berlin. Der Lagerkatalog III 1922 ist betitelt „Ansichten": Deutschland, Österreich-Ungarn, Schweiz, Skandinavien, Tschecho-Slowakei. 1903 Nummern.

Das Graphische Kabinett Fritz Lenz, Karlsbad, wohl das erste Unternehmen der Art in der tschechischen Republik, scheint sich rührig im Sinne des deutschen Großkunsthandels ausbauen zu wollen. Das kleine Lagerverzeichnis, welches hier vorliegt, ist gut gedruckt und gewählt. Man findet u. a. Corinth, Liebermann, Slevogt, Klinger, Kollwitz, Kokoschka, Klee, Heckel, Nolde, Meseck, Handzeichnungen Schieles u. a.

Curt Naubert, Leipzig. Liste VIII: Radierungen und Schabkunstblätter holländ. Künstler des 17.—19. Jahrh., darunter v. Dyck, Fyt, v. Laer, Vermeulen. Liste IX: Militaria, Ordenswesen. Angekündigt wird ferner Katalog 1: Handzeichnungen älterer und neuerer Meister.

Ferdinand Schöningh, Osnabrück, versendet seinen Katalog Nr. 204: Daniel Chodowiecki. 531 Nummern, darunter viele interessante Blätter des Künstlers, zahlreiche Illustrationsfolgen, Vignetten usw.

Winterthur. Die am 25. und 26. April im Kasino Winterthur abgehaltene Versteigerung älterer schweizerischer Graphik brachte u. a. folgende Preise: Aberli, Berner Bauer, Frcs. 235.—; ders., Magd in Bern, Frcs. 255.—; ders., Bauer vom Murtnersee, Frcs. 235.—; Aschmann, Militärische Aktion, Frcs. 280.—; Hegi, Reichenau, Frcs. 265.—; ders., Neun zürcherische Tore, Frcs. 365.—; König, Abendsit, Frcs. 600.—; ders., Kiltgang, Frcs. 600.—; Trachtenbilder Reinharts Frcs. 150.— bis 200.—; Rieter, Spiel, Frcs. 275.—.

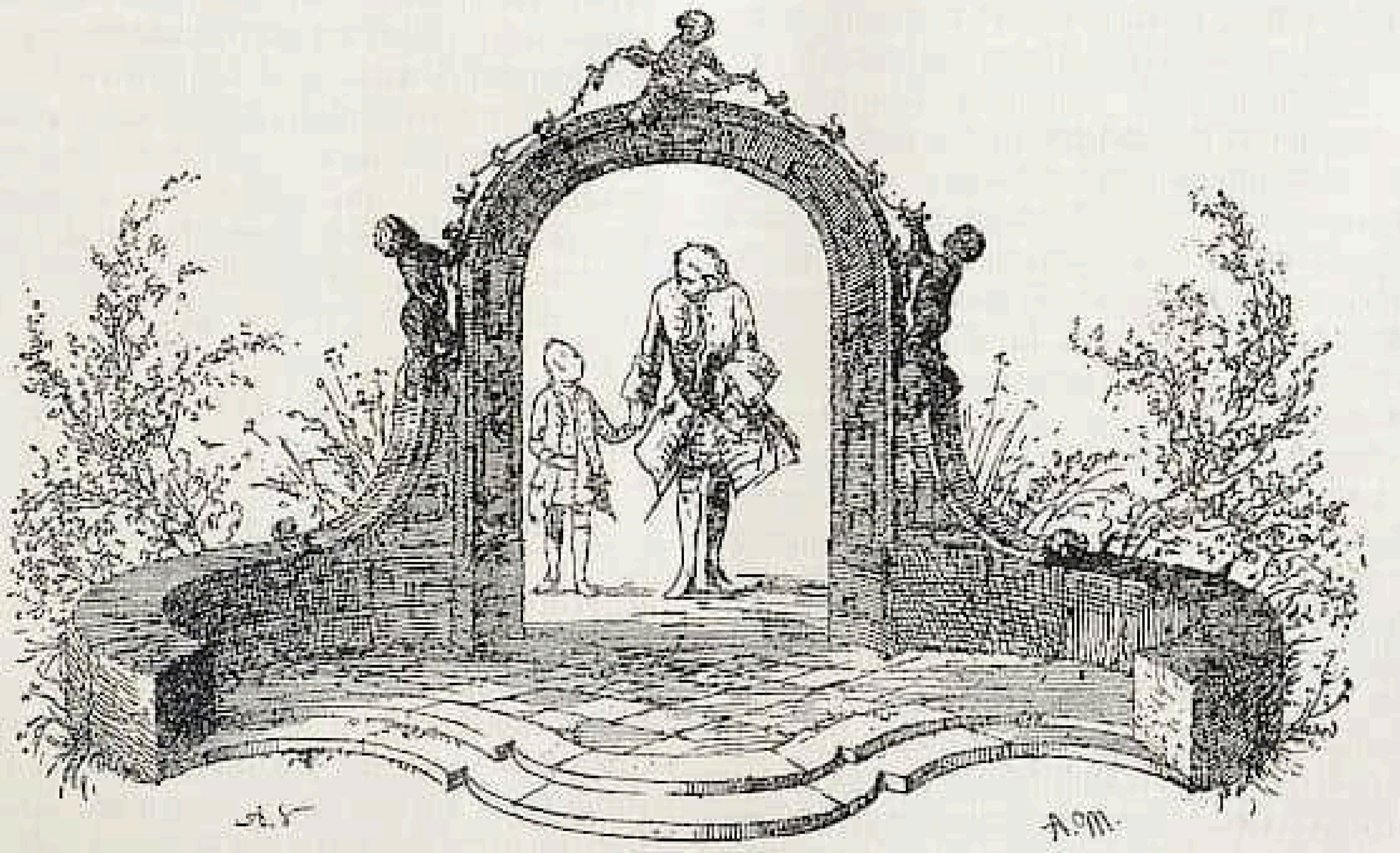
Leipzig. Die von C. G. Boerner abgehaltene Versteigerung der Sammlung Dr. Julius Hofmann-Wien (vgl. die frühere Besprechung

des Katalogs) führte, wie ſeinerzeit die Davidſohn-Auktion, wieder die Elite der Graphikliebhaber aus Händler-, Sammler- und Muſeumskreiſen im Limburger-Haus zuſammen. Die weſteuropäiſch orientierte Welt war nahezu vollzählig beiſammen: Belgien, Holland, Frankreich, England, Amerika, die Schweiz hatten u. a. Intereſſenten geſtellt. Entſprechend waren auch die Abgänge nach dem Ausland und — die Preiſe. Colnaghi-London und Keppel-New York traten vielfach als Käufer von Hauptblättern auf. Immerhin gingen einzelne bedeutende Stücke auch in deutſche Sammlungen über, z. B. Goltzius' „Sohn des Friſius mit dem Hunde" ans Berliner Kabinett, van Leydens „Simſon und Delila" an die Hamburger Kunſthalle, der frühe altkolorierte franzöſiſche Holztafeldruck mit „Rochus dem Märtyrer und Rochus dem Biſchof" an die Albertina, Wien! (M. 420 000.—). Der Zuſammenſetzung der kaufenden Intereſſenten entſprechend geſtalteten ſich die Preiſe faſt ausſchließlich nach der Qualität, wobei die Schätzungspreiſe oft nicht unweſentlich modifiziert, meiſt überſchritten wurden. Der intereſſanteſte Druck, die ſehr frühe monumentale Kreuztragung (Holzſchnitt) wurde von dem Kunſthändler Ströhlin-Genf für M. 920000.— erworben (Schätzung M. 300000). Colnaghi-London kaufte die niederländiſche „Kreuzigung" mit der reichen ornamentalen Einfaſſung für M. 350000.— (M. 200000.—). Das außerordentlich ſtilvolle und geſchloſſene Tarockblatt Baldinis, die „Muſe Thalia", brachte derſelbe für M. 35000.— an ſich. Sehr hoch bewertet wurde eine Landſchaft Campagnolas mit M. 105000.— gegen die Schätzung von M. 20000.—. Dürers Hauptblätter wichen im allgemeinen nicht weſentlich von der Schätzung ab. Die große Holzſchnittpaſſion koſtete ſtatt M. 200000.— M. 450000.— (Colnaghi). Eine der geſuchten Landſchaften Hirſchvogels (B. 73) erzielte M. 80000.— (M. 50000.—; Macdonald-London). Rembrandt, ſehr gut vertreten, war begehrt. „La petite Tombe" (B. 67) M. 190000.— (M. 150000.—). Hart war der Kampf um einen frühen Abdruck des „Chriſtus in Emmaus": M. 105000.— (M. 50000). B. 89, Chriſtus erſcheint den Jüngern, ſtieg ſogar von M. 40000.— auf M. 110000.—. Eine ſehr große, aber ihrer Schönheit entſprechende Preisſteigerung erfuhr die ſeltene Folge von vier Landſchaften in clair-obscur von Goltzius (B. 242—245): Schätzung M. 2500.—, Zuſchlag M. 23000.—; ähnlich lag der Fall bei Piraneſis „Invenzioni caprici di carceri" von 1745. Ihre Kühnheit reizt uns Heutige. In dem Preis von M. 23000.— (gegenüber der Schätzung von M. 8000.—) kam dies zum Ausdruck. — Die neue Graphik war nicht ſehr reichhaltig angeboten, die Kaufluſt oft zurückhaltend. Goyas Tauromachie (in 2. Aufl.) brachte nur M. 50000.— (ſtatt M. 80000.—). Vieles von Klinger und Greiner ging unter Schätzung ab. Manet: Der Abſinthtrinker M. 14000.— (M. 8000.—). — Weitere Preiſe bringen unſere „Verſteigerungsergebniſſe" im nächſten Heft. (Vgl. auch die Ergebniſſe der Verſteigerung Davidſohn, Verſteigerungsergebniſſe des Cicerone 1921.)

Zu den Abbildungen

Max Slevogt. Die drei Abbildungen (S. 432, 435 und 438) ſind mit Erlaubnis des Verlages Fritz Gurlitt, Berlin, wiedergegeben.

Die Abbildungen auf Seite 436, 437 und 439 ſind mit Genehmigung des Verlages F. Hanfſtaengl, München, dem Buche von Elfried Bock: Die deutſche Graphik entnommen.



Adolph Menzel. Kronprinz Friedrich und ſein Erzieher.

Sammlungen

Amsterdam

Das Prentenkabinett des Rijksmuseums hat eine Reihe Radierungen von A. J. Alex und einige Holzschnitte von Max Svabinsky erworben.

Dresden

Die groteske Raumnot in den Städtischen Sammlungen (die immer noch vergeblich auf die längst notwendig gewordenen neuen Räume warten) zwang zu einer gesonderten Darbietung der Neuerwerbungen im Ausstellungsbau an der Lennéstraße, wo im April zunächst die Malerei des 19. Jahrhunderts in den Erwerbungen seit 1919 und die Leihgaben aus Privatbesitz und Kunsthandel gezeigt wurden. Was der Leiter der Sammlungen, Dr. Schmidt, seit 2½ Jahren zusammengebracht hatte, umfaßte einen wichtigen Teil der deutschen Malerei, soweit sie sich in Dresden kristallisiert hatte: denn dieses war von Anfang an die Absicht gewesen, Dresdner Kunst als wesentlicher Teil der deutschen anschaulich darzustellen. Sie begann mit den vier kostbaren Landschaften Anton Graffs, die aus dem Magazindunkel des Körner-Museums herausgezogen waren und den großen Porträtisten als ebenso bedeutenden Landschafter und Vorläufer Dahls und C. D. Friedrichs erweisen, und mit ausgezeichneten Landschaftsbildern Klengels, um dann die beiden Richtungen des 19. Jahrhunderts, die zeichnerische und die malerische, gleichmäßig zu verfolgen. Die zeichnerische Linie gaben die Zeichnungen des nazarenischen Wasmann, Biedermeierbildnisse von Castelli, eine stark an Friedrich erinnernde Dresdner Landschaft von L. Castell und aus späterer Zeit die köstlichen Aquarelle und Zeichnungen des Richterschülers Heinrich Gärtner, der hier freier erscheint als in seinen Fresken in Berlin, Leipzig und Dresden. Den Ausklang fand diese Seite in Ludwig v. Hofmanns Pastellen, welche die Tradition Marées bis in die Gegenwart führen. Die andere, die malerische Richtung, die in den zwanziger Jahren mit Dahl in Dresden so bedeutend anhebt, fand ihre Hauptvertretung in geschlossenen Kollektionen von Chr. Fr. Gille, dem Dahlschüler, und Julius Scholtz, der Leibls und Menzels Art in Dresden repräsentierte; Kollektionen, die mit Gemälden, Aquarellen und Zeichnungen einen möglichst umfassenden Querschnitt durch die künstlerische Persönlichkeit zu geben suchten. Diese Methode, die ganze Breite künstlerischen Schaffens, und nicht etwa bloß Ölgemälde „fertiger" Art an den Museumswänden durch Nebeneinanderhängen und Zusammenstimmen von Bildern, Skizzen Zeichnungen und Graphik anschaulich zu machen, scheint noch nirgends erprobt und beinahe revolutionär zu sein, wird sich aber wohl bei näherer Betrachtung als die fruchtbarste Art, Kunst den Menschen näher zu bringen, erweisen und am Ende die leidige Absonderung von Gemäldesammlungen, Kupferstichkabinetten und Skulpturenmuseen illusorisch machen.

Im weiteren Verlaufe waren andere Künstler erst mit Einzelwerken vertreten: Albert Zimmermann, dessen feine realistische Landschaften künstlerisch hoch über seinen Koch nachempfundenen „heroischen" stehen, Adolph Schmidt, Leyen, Ed. Seydel, Julius Hübner mit bezeichnenden feinen Malereien, Th. Grosse, Oehme u. a. mit Kleinwerken. Der Impressionismus trat dann imposanter mit einem schönen Interieur von G. Kuehl auf (von dem das Stadtmuseum bisher nur Dresdner Ansichten besaß) und mit den Werken seiner Nachfolger: Richard Dietzes mächtig bewegter „Dünenlandschaft", geschmackvollen Stilleben von P. Rößler und Arno Drescher. Beschluß und Überleitung zur neueren Zeit bildeten drei Gemälde der (in Dresden geborenen) Paula Modersohn-Becker, von denen ein märchenhaft behandeltes „Gänseliesel" und eine der seltenen reinen Landschaften „Worpsweder Kirche" auf die großen Namen Munchs und Noldes deutlich hinwiesen und auf die bedeutende Rolle, die Dresden bei der Entstehung der neuen Kunst gespielt hat. t.

Ausstellungen

Florentiner Seicento-Ausstellung [1]

Am 20. April ist in Gegenwart des Königs von Italien nach einer Rede des Generaldirektors der Altertümer, Colasanti, die große Seicento-Ausstellung feierlich eröffnet worden.

Die einzigartige Ausstellung umfaßt die königlichen Gemächer im rechten Teil des zweiten und dritten Stockwerks des Palazzo Pitti. Die Bilder, rund 1100 an der Zahl, von etwa 350 Meistern, sind in nicht weniger als 48 Sälen untergebracht.

[1] Ausführlicher Bericht folgt im nächsten Heft. D. Schriftltg.

Alle großen Schulen der Zeit sind mehr oder weniger ausgiebig vertreten.

Von den fünf Großmeistern der bolognesischen Schule, Caracci, Reni, Dominichino, Lanfranco und Guercino, ist nur eine verhältnismäßig geringe Anzahl von Werken zur Schau gestellt. Man hat vielmehr zielbewußt die Absicht durchgeführt, weniger bekannte Meister, wie Lodovico Lana, Mastelletta, P. F. Mola und die beiden Gandolfi, um nur einige Namen zu nennen, ausreichend darzustellen.

Caravaggio ist an einer reichen Zahl von eigenhändigen oder ihm sehr nahestehenden Arbeiten zu studieren. Es wurde schon in dieser Zeitschrift darauf hingewiesen, daß sogar die Bilder von S. Luigi dei Francesi in Rom in Florenz zu sehen sind. Einen guten Begriff gewinnt man weiterhin von der Schule des Meisters: den Saraceni, Serodine, Borgianni, Gentileschi und Manfredi.

Am reichsten von den übrigen Schulen Italiens sind Venedig, Genua und Neapel vertreten. Von den Venezianern sind zunächst die Vorgänger Tiepolos: die beiden Ricci, G. B. Pittoni und Piazzetta, der einen ganzen Saal einnimmt, zu nennen. Die beiden Tiepolo, Gio. Battista und Gio. Domenico werden durch eine gute Auswahl ihrer hervorragendsten Werke repräsentiert. Den erlesensten Genuß der ganzen Ausstellung dürfte jedoch das Guardi gewidmete Kabinett bieten, das mit einer Anzahl meist aus sehr entlegenen Privatsammlungen stammenden Arbeiten ganz neue Seiten in dem Oeuvre dieses Meisters erschließt.

Eine Offenbarung gewähren weiterhin die den Genuesen gewidmeten Säle. Von Strozzi sehen wir eine Reihe ausgezeichneter Werke, die, glänzend aufgestellt, eine vorzügliche Vorstellung von dem Können dieses großen Meisters geben. Auch Magnasco hat seinen eigenen Saal. Daneben bietet sich natürlich auch Gelegenheit, die weniger bekannten Maler Genuas, wie die beiden De Ferrari, Castello, Ansaldo, Assereto usw. kennen zu lernen.

Auch Preti und Bernardo Cavallini haben unter den Neapolitanern ihren eigenen Saal; von Luca Giordano sind neben anderen Werken zwei riesige Stilleben zu sehen, von den übrigen Meistern sind Caracciolo, Ribera, Stanzioni und Vaccaro zu nennen.

Verhältnismäßig wenig Werke sind von der römischen Schule der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ausgestellt. Doch muß auf die hervorragenden Stücke Cortonas und Romanellis hingewiesen werden. Das Settecento ist durch eine Reihe ausgezeichneter Arbeiten Batonis, neben denen noch Lucatelli und Londonio zu erwähnen sind, vertreten.

Eine wirkliche Überraschung dürften die Meister Oberitaliens bieten: das Riesenbild Fetis aus der Accademia Virgiliana in Mantua wird jedem Besucher unvergeßlich bleiben. Bazzani, ebenfalls aus Mantua gebürtig, erscheint mit einer stattlichen Reihe von Bildern als ganz origineller und eigenartiger Meister, auch die grausigen Totentanzbilder des P. V. Borromini (Bergamo) sollen nicht unerwähnt bleiben. Mailand ist mit einer reichen Sammlung von Werken der verschiedenen Crespi und Procaccini aufs beste vertreten. Auch Piemont und die Tiroler Maler wie Unterberger und Paul Troger fehlen nicht.

Eine weitere große Überraschung bietet die reiche Zahl von Stilleben, die zu sehen sind. Es mögen die Namen P. A. Barbieri, Giuf. Recco. Baschenis und Boselli genannt werden.

So erschließt uns die Ausstellung eine ganze Reihe künstlerischer Erscheinungen, die bisher überhaupt unbekannt waren. Sie ist glänzend organisiert und angeordnet. Weitaus die meisten Bilder sind gut gehängt und beleuchtet und daher leicht und bequem zu studieren. Man darf dieser Ausstellung, die ihresgleichen noch nie gehabt hat, schon jetzt in den ersten Tagen nach der Eröffnung einen ungeheuren Erfolg prophezeien, zweifellos wird sie Tausende von Gelehrten nach Florenz ziehen. Es ist unendlich zu bedauern, daß gerade die deutsche Kunstwissenschaft von dieser einzigartigen Gelegenheit, die Kunst des Sei- und Settecento kennen zu lernen, wohl nur beschränkten Gebrauch machen wird. L. S.

Berliner Ausstellungen

Diesmal hatten die üblichen Zwistigkeiten zwischen jung und alt in der Akademie der Künste das Zustandekommen ihrer Frühjahrsausstellung in Frage gestellt. Dank der ausgleichenden Persönlichkeit ihres Präsidenten Max Liebermann konnte sie jetzt doch noch eröffnet werden. Leider jedoch vibriert der Streit allzu vernehmlich in dieser Ausstellung nach, deren Gemälde sich absolut nicht zusammen vertragen wollen. Man könnte meinen, die Hängekommission habe sich hier einen schikanösen Scherz erlaubt, so daß auch die vortrefflichen Werke, an denen es durchaus nicht fehlt, in ein chaotisches Kunterbunt versinken und von geringwertigen Nachbarn erschlagen werden. Der bloße Zufall hätte kaum so vernichtende Arbeit zu leisten vermocht. Nur Unfähigkeit oder üble Absicht schien imstande zu sein, die Einzelheiten zu einem so kläglichen Gesamtbilde zu ordnen. Was übrig bleibt, ist ein wüstes Durcheinander heterogenster Stilarten. Wenn trotzdem die junge Kunst bei weitem in den Vordergrund tritt, so ist dies ein desto besseres Zeichen für ihre qualitative Überlegenheit. Zumal ihre hervorragendsten Führer überhaupt nicht, oder nicht gerade in ihren stärksten Leistungen zu sehen sind. Das letzte gilt besonders von Pechstein, Schmidt-Rottluff und Waske. Am meisten kommt Kokoschka mit einigen Bildnissen zur Geltung. Sodann Heckendorf als Landschafter sowie

Kohlhoff und Krauskopf, die sich neuerdings einem kraftvoll bewegten Impressionismus zuwandten. Christian Rohlfs ist in einen Seitensaal verdrängt, die feine anatomisch-psychologische Kunst Klaus Richters und die verinnerlichten Kompositionen seines Bruders Erik Richter werden völlig von ihrer Umgebung erdrückt, nicht weniger die fein kultivierten Historienbilder Max Neumanns. Den guten Eindruck von der jungen Kunst unterstützen ferner Heinr. Nauen, Carl Hofer, Fel. Meseck, Unold, Degner, Domscheit und Kirchner. Von den Impressionisten nimmt Lovis Corinth den breitesten Raum ein, dessen Bühnenbilder einen Saal mit reichhaltiger Stofflichkeit füllen. Philipp Franck wandelt unverkennbar auf seinen Spuren, ohne daran zu erstarken. Max Liebermanns vornehme Bildniskunst, Purrmanns geschmackvoller Formensinn, die Landschaften Dettmanns, deren eine sich farbenglühend dem Expressionismus nähert, E. R. Weiß, Hans Looschen, Ulr. Hübner, Fritz Rhein, ter Hell, Erich Büttner, Walter Klemm u. a. vervollständigen das Bild dieser Gruppe in bekannter Art. Unter den Frauen hat sich Auguste v. Zitzewitz feinfühlig und dezent die expressionistische Ausdrucksform zu eigen gemacht, während uns in Annemarie Kruse v. Jakimow eine stark auf Charakter zielende Künstlerin entgegentritt. Der Akademismus endlich spielt einen recht matten Trumpf aus in einem Saale, der das süßliche konventionelle Werk des verstorbenen Akademiemitgliedes Reinh. Lepsius in zahlreichen Bildnissen vorführt. Die Plastik erreicht ihre tiefste Konzentration in den Werken von Barlach, Ernst Wenck, H. Lederer und Joh. Schiffner. Vergeblich aber suchen wir in dieser Frühjahrsschau nach einem Höhepunkt, nach einem künstlerischen Ereignis irgendwelcher Art. Und was in seiner Gesamtheit einen imponierenden Eindruck hervorrufen könnte, hat die Hängekommission auf eine Weise zerpflückt, die wenig dazu geeignet erscheint, die gegenwärtige Leistungsfähigkeit der Akademie der Künste in ein günstiges Licht zu stellen.

Die Kokoschka-Ausstellung im Kunstsalon Cassirer deutet auf einen überraschenden Bankerott dieses bedeutendsten Psychologen unter den Expressionisten. Die umfangreiche Vorführung seiner neuesten Aquarelle ist von bedenklicher Gleichförmigkeit. Selbst die merkliche Vereinfachung der Formen und Farben war nicht imstande, die Gesamtqualität der Arbeiten zu heben. Die psychologische Individualisierung versank ins Puppenhafte. Wir wollen einen gewissen Reiz, den das geheimnisschwangere Auftauchen der Gestalten aus den Farbenfluten ausübt, nicht verkennen. Aber es bleibt hier marionettenmäßig und die Routine macht alles gleich. Dasselbe gilt von den neuen Zeichnungen Kokoschkas, deren verallgemeinernder Stil kalt läßt.

Christian Rohlfs, dessen letzte Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen die Galerie Möller zeigt, bleibt bei aller Reife und Vollendung immer jung. Jedes Bild ist von erfreulicher Frische. Nirgends ein toter Punkt. Rohlfs ist Expressionist mit impressionistischen Ausdrucksmitteln. Er bringt Leben und Bewegung auf ihre einfachste Form, namentlich auch in den Zeichnungen. Das Wesen seiner Kunst aber blieb die Farbe, von flotten Linien geführt. Neben einer unerschöpflichen Fülle malerischer Einfälle bezaubert diesmal eine Reihe mystischbelebter Blumenstücke. Viele Arbeiten sind aus Privatbesitz ausgestellt. Ein Gemälde „Kapelle" und ein Aquarell „Orchideen" hat die Nationalgalerie angekauft.

Eine Malerin von kühnem Ausmaß tritt uns in Neumanns Graphischem Kabinett entgegen. Ines Wetzel hat rhythmischen Schwung im Aufbau ihrer Gemälde. Intensive Farben begleiten große Flächeneinheiten, denen vielleicht häufig noch eine stärkere Verarbeitung zu wünschen wäre. Die in ihren Landschaften vorherrschende Monumentalität kommt namentlich auch den feierlich aufgebauten, farbenglühenden Blumenstücken zugute. Mit unverkennbarem Ernst sucht sich die Künstlerin den verschiedenen Techniken anzupassen, unter denen die Glasuntermalungen ein besonders schönes Farbenspiel hervorzuzaubern wissen.

Die Kunsthandlung Goldschmidt & Wallenstein hat eine Kollektivausstellung des Russen Kandinsky veranstaltet. Neues hat uns Kandinsky kaum noch zu sagen. Bewegte Arabesken, die Farben und Linien ändern, aber dabei doch im Grunde dieselben bleiben.

Caspers Kunstsalon zeigt uns zum erstenmal Ölgemälde von Willy Schlobach, einem in Belgien herangewachsenen Deutschen, der jetzt seinen Wohnsitz am Bodensee genommen hat, dem auch die Motive zu seinen Landschaften entlehnt sind. Ein zwar ganz feinfühlig manirierter Pointilismus gelangt hier kaum über weichliche, etwas blasse Impressionen hinaus. Mit leichter Hand, ohne bildmäßige Problemstellung sind auch die zahlreichen Blumenstücke gefällig gemalt. Von ernstem Wollen hingegen zeugen die Arbeiten Lilja Busses. In derber, expressiver Charakteristik enthüllt sich uns das russische Milieu. Besonders ein früheres Gemälde hat individualisierende Ausdruckskraft, ebenso gibt sich die Malerin in der Graphik einfach und natürlich, während die lapidare Flächenwirkung der späteren Gemälde etwas gewaltsam erscheint.

Curt Bauer.

Münchner Ausstellungen

Frage: War der Münchner Ausstellungsbetrieb im März oder im April langweiliger? Antwort: Er war im April ebenso langweilig wie im März. Erklärung für diese komplette Ereignislosigkeit:

Man will scheinbar alle Trümpfe für die „haute saison" (300000 Amerikaner!) zurückhalten.

Karl Caspar einzig und allein durfte mit seiner Kollektivausstellung bei Caspari stärkeres Interesse beanspruchen. Wir haben kurz vorher die Bilder seiner Gattin, Maria Caspar-Filser, bei Thannhauser gesehen. Nun: Maria Caspar-Filser ist keine Becker-Modersohn und vor allem: es wäre ein großes Unrecht, Karl Caspar auf eine Stufe mit Otto Modersohn zu stellen. Aber auch in dieser Malerehe liegt die stärkere, die ursprünglichere Kraft bei der Frau.

Cézanne ist der gemeinsame Hausgott bei Caspars. Daneben hat der Mann noch Hans von Marées aufgestellt, den er inbrünstig adoriert. Zwischendurch gewinnen noch andere Vorbilder Einfluß auf Caspars Schaffen: z. B. Fra Angelico, mit dem ihm eine verwandte Seelenstimmung verbindet.

Karl Caspar ist als religiöser Maler festgelegt. Aber man darf ihn beileibe nicht denen zuzählen, die den Katholizismus plötzlich auf das Kommando eines Schlagwortes hin für ihre modischen Zwecke exploitieren. Er war katholisch gesinnt, bevor der Expressionismus seinen Jüngern empfahl, es zu sein. Und er bekennt seinen Glauben als Künstler ganz schlicht und selbstverständlich ohne die gewisse penetrante Pose, die uns ein Übermaß religiöser Ekstase vorspiegeln möchte.

Karl Caspar stellt im Erdgeschoß bei Caspari aus: in der ersten Etage des Hauses werden Gemälde und Graphiken von Hermann Ebers gezeigt. (Wohlgemerkt: Hermann Ebers — nicht Josef Eberz!) Das sind Gegensätze — nein Widersprüche unerträglicher Art. Ebers gehört in den „Kunstverein", aber nicht in einen Salon, wo man Cézanne und Kokoschka zu sehen gewöhnt ist. Verlegern von Ansichtspostkarten seien die Gemälde Hermann Ebers wärmstens empfohlen!

Wieder einmal hat sich ein Kunstsalon aufgetan; unter dem Namen „Galerie Helbig". Die Lage ist ausgezeichnet, die Räume entzückend, aber die Bilderauswahl scheint ganz unter dem Gesichtspunkt der Leichtverkäuflichkeit getroffen zu sein. Hie und da schämt sich ein gutes Stück seiner aus dem Glaspalast stammenden Nachbarn.

Zu erwähnen wäre endlich noch eine Handzeichnungen-Ausstellung bei Thannhauser (Blätter von Waßmann, Janssen, Beckmann) Die dargebotenen Objekte (meist Mittelgut) geben keinen Anlaß, die bestehenden Meinungen über diese drei Künstlerpersönlichkeiten zu korrigieren. Waßmann überragt auch hier die beiden anderen, Beckmanns Landschaftsstudien sind wie immer allzu dünn und trocken.

Leopold Zahn.

Die Ausstellung ostasiatischer Kunst in Wien

Die vor kurzem im Österreichischen Museum eröffnete Ausstellung ostasiatischer Kunst (April — Juni) ist zwar nicht die erste auf Wiener Boden — es gingen ihr 1884 eine keramische, 1906 eine rein japanische und 1900 die Ausstellung der Sammlung A. Fischers voraus — aber sie ist doch die erste, die, abgesehen von rein kunstgewerblichem oder liebhaberischem Interesse, sich zum Ziel gesetzt hat, das Interesse und Verständnis für die Kunst Ostasiens vom Standpunkte der neueren Bewegungen in Wissenschaft und Kunstleben auch hier in den breiteren Massen zu wecken. Dies bedeutete freilich ein Wagnis; denn außer dem festen Grundstock, den die Staatsmuseen an einigen sehr wertvollen, aber bisher kaum anders als vom ethnographischen Standpunkte gewürdigten Stücken boten, war man nur auf das zufällige Material von Privatsammlern angewiesen, so daß die Auswahl von vornherein beschränkt war und bezüglich Qualität und Vollständigkeit des Bildes das Vorhandene bestimmend sein mußte. Deshalb steht auch diesmal die Keramik als das bisher populärste Sammelobjekt im Vordergrund und ist in allen Hauptperioden, von den Gräberfunden der Han- und Tangzeit angefangen, bis zum 19. Jahrhundert vertreten. Hervorzuheben sind hier eine tigergefleckte Schale der Tangperiode, ein Tz'u-chou-Topf der Sungzeit, und eine Kang-hsi-Schale (Kaiserware) sowie eine Sammlung japanischer Teekeramik und koreanischer Töpferkunst. Bronze ist durch zwei südchinesische Kriegstrommeln, durch Spiegel der Han- bis Tangzeit und durch Sakralgefäße vertreten, deren frühestes, freilich nur bis in die Sungzeit hinaufreichen dürfte. An figürlicher Plastik ist eine archaische Statue eines sitzenden Priesters aus rotem Sandstein (Tang-Sung) zu erwähnen und eine japanische sitzende Priesterfigur (Holz, polychrom) der Asehikagazeit. Ein Bodhisatva Pu-hsien (chinesisches Steinrelief, Tang-Sung) ist wohl sehr zweifelhaft. Die figürlichen Bronzen entstammen späteren Perioden. Die Malerei ist schwach vertreten. Die Tang Yin (1470—1523) signierte Darstellung des T'ien-kuan mit Priester, das im Sungstil gehaltene Blumenstück des Lü-chi (Ming) geben neben einigen zum Teil guten japanischen Rollbildern einen ungefähren Einblick, der nur durch die Drucke der japanischen Veröffentlichungen ergänzt werden konnte. — Die der Ausstellung zugrunde gelegte Idee, China in seiner schöpferischen Rolle als das klassische Land gegenüber Japan in den Vordergrund zu stellen, kann in Anrechnung der erwähnten Schwierigkeiten wohl nur zum geringen Teile als gelungen bezeichnet werden. Der überwiegende bunte Eindruck der neueren Perioden, auf den ja die hiesige Sammlertätigkeit in der Haupt-

sache bereits eingestellt war, herrscht allzu stark vor. Der Katalog (Rikola-Verlag) sucht durch die kurzen Einleitungen der beiden Hauptveranstalter, Dr. E. Diez und Dr. M. Stiassny, die Mängel auszugleichen. H. G.

Dresden

Aus der Übersicht der Künstlergruppe „Die Schaffenden" im Kunstverein seien die schöndekorativen Bilder von Fraaß, die geistreich farbigen Zirkusbilder von Großpietsch und stille friedsame Alltagsidyllen Treptes voll rousseauhafter Naivität hervorgehoben; Werke, die zu Hoffnungen berechtigen. Stärkeres, unmittelbarer Bewegendes hat freilich der Bildhauer Christoph Voll zu sagen, der zum erstenmal geschlossen bei Richter ausstellt und ein nicht gewöhnliches Temperament, eine naturgewaltige Darstellungskraft offenbart, und zwar gleichmäßig in Holzskulpturen, Aquarellen und Federzeichnungen. Am unbedingtesten ist er Plastiker und einer unserer stärksten; wie er aus der Rundung der Kugel modelliert, der Natur auf den Fersen bleibt und doch einen Stil von sicherster Persönlichkeit ausbildet, das berechtigt nicht nur zu größten Hoffnungen, sondern stellt schon vollkommen gelungene Typen von weiblichen Akten, Mönchs- und Nonnengestalten, merkwürdig straffe Gruppen von Kindern und Müttern auf. Das gleiche Verhältnis zur Natur (das durch den Filter einer leidenschaftlichen Ausdruckskunst gegangen ist und sich dort zur stärksten Intensität verdichtet hat) lebt in seinen Akt- und Porträtzeichnungen, deren sicherer Strich an den jungen Dürer ebenso wie an Kokoschka denken läßt, aber selbständig erobert ist; und in seinen landschaftlichen Aquarellen, welchen die Empfindung der Farbe mitunter fast etwas Raffiniertes verleiht. Neben Otto Dix, dem Maler, steht Christoph Voll als Vertreter einer Jugend, die jenseits aller Ekstase ein neues, hochgesteigertes Verhältnis zur Wirklichkeit sucht und als sehr deutsch und plastisch empfindend zu werten ist. Paul F. Schmidt.

Erfurt

Im Kunstverein: Pechstein und Otto Müller. Von Pechstein neben älteren Werken vor allem Bilder aus den letzten Jahren. Alles in allem eine schwere Enttäuschung. Im Gegensatz zu seinen einstigen Genossen von der „Brücke": Heckel und Schmidt-Rottluff, die jeder in seiner Weise unbeirrbar ihren Weg fortsetzen und gerade in der letzten Zeit Werke von reifer Schönheit und kraftvoller Eigenart schufen, ist Pechstein bei einem ganz flachen, geschickt gemachten Dekorativismus gelandet. Ungeistig war seine Kunst stets — aber daß sein gesundes Naturburschentum, seine animalische Sinnlichkeit, seine hohe koloristische Begabung sich so sehr ins Plakathaft-Leere und Virtuos-Nurgekonnte wandeln würden, das hatten wohl selbst diejenigen nicht erwartet, die schon stets hinter der glänzenden Oberfläche seiner früheren Werke das Fehlen inneren Schauens und höheren Wollens schmerzlich empfanden. Bedenklich ist schon jene künstlerische Unsicherheit, die nicht Unbefangenheit, sondern (leider!) wirkliche Instinktlosigkeit ist: sie tritt zutage nicht nur in einem bedauerlichen Mangel an Selbstkritik — Bilder wie „Sonne im Wald" und „Nordweststurm" hätte man der Öffentlichkeit doch lieber vorenthalten sollen — sondern vor allem in der ständigen Anlehnung an fremde Vorbilder. Die gänzlich verunglückten „Netzflickerinnen" wirken geradezu wie eine Parodie auf Schmidt-Rottluffs groß gesehene Fischerbilder von der Ostseeküste. Verhältnismäßig am erfreulichsten erscheint Pechstein noch in einigen anspruchslosen Aquarellen sowie in dem farbig ausgezeichneten Damenbildnis von 1913. Von Hans Walther gab es eine eindrucksvolle Pechsteinbüste zu sehen.

Daneben Otto Müller: wie stets zart, lyrisch, ein wenig dekadent und immer geschmackvoll. In einem späten Bild „Paar in der Kaschemme" wird der Wille zu fester Bildstruktur und stärkerer Farbigkeit spürbar. Das Schönste der ganzen Ausstellung ist aber sicher eine Auswahl seiner leichtbeschwingten Lithographien, die das gleiche Thema: Akte mit Wald, Wasser und Himmel zu einer Einheit verwoben, immer von neuem variieren. — Die Schau bildet den Abschluß einer langen Reihe von Ausstellungen zeitgenössischer deutscher Malerei. P.

Leipzig

In der Bücherstube der Deutschen Wanderbuchhandlung veranstaltete die Arbeitsgemeinschaft Vivos voco, der bekanntlich Hermann Hesse sehr nahe steht, eine kleine Ausstellung. Sie enthielt Aquarelle von Hesse, Lithographien und Zeichnungen von Ida Begleh, Dresden und einige bemalte Holzreliefs von Harriet von Rathlef-Keilmann, Weimar. Hesses zarte, dekorativ und lyrisch empfundene Blätter sind in Leipzig nicht neu. Der Kunstverein zeigte bereits 1920 eine große Anzahl. Festgestellt muß werden, daß sie auch diesmal ihr Leben behaupteten. Ida Beglehs Stärke ist ein (fast zu) feiner Sinn für schwingende Linien, der in reiner, vielleicht „dekadenter" Weiblichkeit verankert liegt. Ihr Talent dürfte in der Illustration das Beste geben können. — Den bemalten Reliefs von Rathlefs fehlt das zwingende der Gestaltung; sie sind mehr gewollt als gekonnt, suggeriert statt erlebt. Das außerordentliche Geschick, mit dem der kleine Ausstellungsraum durch primitive Mittel zu intimer Wirkung gebracht worden war, verdient rühmend hervorgehoben zu werden.

Wiese

Wiesbaden

Der Nassauische Kunstverein bringt eine Nachlaßausstellung von Hans Bolz †. Der leider früh verstorbene Künstler zeigt sich als eine Persönlichkeit von Kraft und Rasse, die in

zielsicherem, die Grenzen des Karikierenden streifendem Erfassen Dinge und Menschen in ihrem Wesenhaften bloßlegt. Man empfindet schmerzlich den jähen Abbruch eines im Aufstieg befindlichen Schaffens. Strüve, delikat im Ton und raffiniert im Helldunkel, nimmt seinen Ausgangspunkt von Manet und Leibl und stellt somit als interessantes Problem die Frage zur Diskussion, ob sich mit den Ergebnissen des frühen Impressionismus unmittelbar an den Expressionismus anknüpfen läßt. Den Eingangssaal beherrscht, augenblicklich etwas ostentativ wirkend, Toulouse-Lautrec mit Pariser Plakaten. ch.

Neue Bücher

Neue Kunstliteratur

Botticelli[1]

Botticellis Zeichnungen zur Göttlichen Komödie. Mit einem Vorwort von Emil Schaeffer. Verlag Julius Bard. Berlin.

Wilhelm von Bode, Botticelli. Propyläen-Verlag. Berlin.

Emil Schaeffer, Sandro Botticelli. Ein Profil. Verlag Julius Bard. Berlin.

Im Zusammenhang mit der Dante-Feier sind Botticellis Zeichnungen zur Göttlichen Komödie, der berühmte Schatz des Berliner Kupferstich-Kabinetts, in einer Faksimileausgabe bei Julius Bard erschienen. Die Wiedergabe der Folioblätter ist vortrefflich und vermittelt den Reiz der Originale so vollkommen, wie es im Druck möglich ist. Über den einzigartigen Wert dieser Zeichnungen zu sprechen ist hier nicht der Ort. Eingeleitet wird der Band durch ein Vorwort von Emil Schaeffer, das in edler Form das äußerlich Wissenswerte mitteilt und auf die Wunder des künstlerischen Gehaltes hindeutet.

Gleichzeitig sind noch zwei Bücher über das Gesamtwerk Botticellis erschienen, eine wissenschaftlich gehaltene Darlegung von Wilhelm von Bode, mit zahlreichen Abbildungen und, in größerem Format, eine Wiedergabe der zweifellosen und eigenhändigen Gemälde, mit einer — nicht wissenschaftlich gemeinten — Würdigung der Kunst Botticellis, von Emil Schaeffer.

v. Bode sagt im Vorwort zu seinem Buche, daß er „in fünfzig Jahren das Porträt des Meisters Botticelli, dank dauernder Fühlung mit seinem Werk, in sich geformt hatte"; das vorliegende Buch habe er dann in sieben bis acht Wochen geschrieben. Das merkt man der Sprache an, sie ist holperig und nachlässig, voller Flüchtigkeiten und Wiederholungen. Freilich unterscheidet sich darin dieses Buch nicht von anderen Werken v. Bodes. Sie sind alle ebenso rasch und ohne Sorgfalt geschrieben. Beim Lesen dieses Botticelli fühle ich mich in meine Studienzeit versetzt, da ich zuerst Bodesche Bücher las: es sind dieselben Satzschachtelungen und der ewig sich wiederholende stereotype Wortbestand, über den sich vor Jahrzehnten schon der alte Eisenmann aufgehalten hat.

v. Bode weist auf die Geschichte von dem japanischen Maler Buson hin, der einen Besteller lange Jahre auf ein Bild warten läßt, es dann in kurzer Frist malt: aber da handelt es sich gerade um die Ausschleifung der Form; der Vergleich würde stimmen, wenn v. Bode in jener langen Zeitspanne sich immer wieder bemüht hätte, das vor seinem inneren Auge stehende Bild zur letzten Einheit und Geschliffenheit der Darstellung abzuklären.

Die Beschäftigung von fünfzig Jahren ist nun bei v. Bode cum grano salis zu verstehen. Sie geschah nur vom Standpunkt des sogenannten Kenners aus, des Attributionisten, der Bilder unsicherer Urheberschaft bestimmten Meistern zuschreibt, dadurch für Sammler und Händler wichtig wird.

In den Hauptlinien ist v. Bodes Aufstellung des Werkes zweifellos richtig, richtiger als bei Horne, aber der Studierende muß sich diese Linien mühsam herausziehen und wird dann finden, daß sie nicht anders laufen als in früheren Schriften v. Bodes, und daß ohnehin alles Wesentliche durch gesicherte Werke festgelegt ist, daß auch die Geschichte seiner Form und seiner inneren Haltung durch datierte Gemälde klar gegeben ist. Die Forschung kann einzelnes berichtigen oder verfälschen, aber das eigentlich Entscheidende wird davon nicht berührt.

Vor Jahrzehnten hat sich v. Bode mit Morelli herumgestritten, hauptsächlich über Verrocchio. v. Bode hatte diesem Erzbildner eine Reihe von Gemälden zugeschrieben (heute wird er wohl selbst nicht mehr an alle glauben), die Morelli bestritt. v. Bode hat so von der Kunst Verrocchios eine breitere und vollständigere Anschauung heraufgeführt, wie sie sich dann ungefähr in Mackowskys feiner kleiner Schrift niedergeschlagen hat. Von hier aus sah v. Bode nun, wieviel Botticelli dem Erzbildner verdankt. Das haben wir vor Jahrzehnten aus seinen Schriften lernen können und erfahren es hier aufs neue. Immer wieder schwingt er die Streitaxt gegen Morelli, Berenson und andere. Der Widerspruch gegen Berensons Erschaffung des „amico di Sandro" ist gewiß berechtigt, aber in der Zuteilung mancher Bilder an den Meister selbst wird man v. Bode nicht zustimmen können, wenn man in Botticellis gesicherten Werken den Adel seiner Form erlebt hat. Und umgekehrt kann man es nicht begreifen, daß etwa die Frankfurter Halbfigur gegen

[1] Anmerkung des Herausgebers. Diese Besprechung hat Ludwig Justi ursprünglich für die im Verlag von Julius Bard erscheinende neue Monatsschrift „Faust" verfaßt, deren Redaktion sich aber scheinbar mit Rücksicht auf Bode nicht zum Abdruck entschließen konnte. Um so mehr legt der „Cicerone" Wert darauf, dieser durchaus sachlichen und begründeten Kritik Raum zu geben.

die Berliner Simonetta-Bildnisse zurückgestellt wird.

So richtig es uns scheint, daß Botticelli den Einfluß Verrocchios erfahren hat, so wichtig sind doch auch andere Strömungen im Florentiner Kunstwollen für Botticelli gewesen, aber sie werden von v. Bode übersehen oder wenigstens nicht deutlich gemacht. Das hängt damit zusammen, daß er gegenüber dem Werk des Meisters nur ein begrenztes und enges Aufnahmenetz bereit hat, Faltenwurf, „Färbung", Bildung der „Extremitäten" und ähnliche Dinge, mit denen die Attributionisten an die Kunst der Renaissance herantraten. Die frühen Gemälde werden als „naturalistisch" bezeichnet. Von dem inneren Bau des Bildes, von der Gesetzmäßigkeit darin, dem Sinn des Schaffens, von seiner Verknüpfung mit dem allgemeinen Formwillen jener Zeit und von der Geschichte der Bildform Botticellis durch die Jahrzehnte hin, hören wir nichts, nur gelegentliche Bemerkungen die nicht an das Wesentliche rühren. Daher kommen denn auch manche Vorstellungen über die zeitliche Folge der Werke, die uns nicht richtig scheinen, wie für die Petersburger Epiphanie oder den Augustinus der Uffizien.

Und so ist es gegenüber der seelischen Haltung des Meisters. Es ist viel von Stimmung und Phantasie die Rede, von Mystizismus oder Wehmut, aber die ganz besondere Prägung dieser merkwürdigen Seele wird nicht erfaßt, jedenfalls nicht dargestellt, und wenn man etwa liest, was v. Bode über Botticellis späte Werke sagt, so hat man den Eindruck, daß diesem nüchternen Kenner die letzte persönliche Feinheit Botticellis fremd, ja eigentlich unbehaglich ist. Seine Maßstäbe für seelische Dinge sind ebenso schlicht wie für die künstlerische Form. „Sollte die eigentümliche Erscheinung, daß die entzückendsten Madonnen durchweg von Künstlern gemalt und modelliert worden sind, die nicht verheiratet waren: wie von Sandro, so von Luca della Robbia und Donatello, von Lionardo und Raffael, etwa darauf zurückzuführen sein, daß die Sehnsucht nach dem Weibe die Erfindungsgabe und Ausdrucksfähigkeit der Künstler stärker anregt als der Besitz des Weibes?" „Aus der Dissonanz zwischen dem Wollen und dem Vollenden, aus dem Gegensatz der eigenen hohen Bestrebungen mit der moralischen Verkommenheit, zu der die Überkultur der Renaissance geführt hatte, entstand der „Weltschmerz" bei Michelangelo wie die „Schwermut" bei Botticelli... Die göttliche Begeisterung, aber auch die menschliche Unbefriedigung ... führen zum Triumph ihrer Kunst und schließlich doch zum Ausleben und Scheitern derselben ... Das profanum vulgus, der Sumpf, in dem die großen Ideen ihre Beschränkung und ihr Ende finden, gibt doch zugleich den Nährboden zu ihrer Erneuerung."

Ziemlich viel ist vom Inhalt mancher Werke die Rede, von seiner Beziehung zu Vorstellungen und besonders zu Persönlichkeiten der Zeit. Soweit diese Ausführungen über die bereits bekannten und geläufigen Anschauungen hinausgehen, scheinen sie anfechtbar. So ist zum Beispiel auf dem Gemälde der Primavera im Anschluß an Polizian dargestellt, wie Zephyr hinter Flora fliegt und wie unter seinem Hauch die Pflanzen aufblühen — v. Bode findet den Windgott wild, es sei nicht Zephyr sondern der „Unhold Boreas, wie er die Nymphe Oreithyia raubt, der eisige Nordwind, der die ersten Triebe und Blüten knickt, von denen ein Zweig ihrem Munde entfällt" (!); und er wundert sich, daß Merkur sich nicht um diesen „rohen Einbruch" kümmert, „das unbefugte Eindringen in den geheiligten Bezirk der Göttin". Falscher kann der reizende Sinn des Bildes wohl kaum gedeutet werden. Anspielungen auf die schöne Simonetta mögen hier und in anderen Bildern tatsächlich vorliegen, aber doch nicht in der massiven Art wie v. Bode annimmt. Die Leichtigkeit mit der v. Bode Simonettas Züge in den verschiedensten Köpfen erkennt, sogar bei der mit Mars gelagerten Venus des Londoner Bildes (wer ist Mars?), steht in seltsamem Widerspruch zu der Hartnäckigkeit mit der er Botticellis Selbstbildnis auf dem Uffizienbilde der Anbetung bestreitet; die prächtig geschnittenen Züge stimmen jedenfalls mit dem von ihm für allein richtig gehaltenen Filippino-Bildnis genau überein. Die Freude v. Bodes an der anekdotenhaften Erklärung sachlicher Zusammenhänge, mit der er viele seiner Besucher bezaubert, paßt nicht recht zu den Werken des Florentiner Meisters.

* * *

Sandro Botticelli, ein Profil, von Emil Schaeffer (mit 80 Tafeln nach Gemälden und acht Tafeln nach Dante-Zeichnungen, Verlag Bard) ist ein ganz anders gemeintes Buch. In einer kurzen Vorbemerkung sagt Schaeffer: „Ich hatte nicht den Ehrgeiz, die Wissenschaft zu bereichern und diese Seiten wollen nur ein Dank für jenes Erlebnis bedeuten, das der Maler Sandro Botticelli mir gewesen ist ... nichts weiter ..."

So ist man auf eine bestimmte Erwartung eingestellt, und sie wird nicht getäuscht. Vom ersten bis zum letzten Satz liest man mit lebhaftem Anteil was der empfindungsfeine und reich gebildete Autor zu sagen hat. Er kennt Italien, nicht nur das Italien der Kunsthändler, sondern das Land selbst und seine Menschen; er kennt und versteht den Meister, und was er über Zeichnung oder Farbe, Haltung und Empfinden sagt, wird zu neuem Sehen und tieferem Erleben auch den Leser hinführen, der sich schon oft liebend den Werken Botticellis genaht hat.

Die geschmackvolle Ausstattung und die vielen im Verhältnis zum Preis recht guten Abbildungen erhöhen den Wert des Bandes. Ludwig Justi.

Oswald Sirén, Toskaniſche Maler im 13. Jahrhundert. Mit 130 Tafeln. Verlegt bei Paul Caſſirer in Berlin. 1922.

Ein umfangreiches Buch von nahezu 350 Textſeiten, an das man zuerſt mit einer gewiſſen Scheu herantritt, um es ſchnell lieb zu gewinnen und erſt aus der Hand zu laſſen, nachdem man es bis zu Ende geleſen. Nicht die trockene Arbeit eines Spezialiſten, obwohl hier die Reſultate eines Studiums auf engbegrenztem Gebiet zuſammengefaßt ſind und die wiſſenſchaftliche Forſchung zweier Jahrzehnte letzte Ausformung gefunden hat, ſondern ein lebenswarmes Buch, erfüllt und durchglüht vom Geiſt des modernen, univerſal eingeſtellten Menſchen, der durchaus Typ einer neuen Gelehrtengeneration iſt, für die Kunſtwiſſenſchaft nicht mehr die trockene Diſziplin rationaliſtiſchen Denkens, ſondern künſtleriſches Erlebnis innerhalb der geiſtigen Totalität eines Zeitalters bedeutet. Und wer wie Sirén ſelbſt ergriffen iſt vom künſtleriſchen Ringen einer neuen Jugend, kann auch verſtehen, daß innerhalb der chriſtlichen Kunſtgeſchichte kaum ein Zeitabſchnitt ſo ſehr zu feſſeln vermag wie jene wenigen Jahrzehnte, in denen ſich die Kunſt vom byzantiniſchen Einfluß, der „maniera greca" — wie die frühen italieniſchen Chroniſten ſagen — freimacht.

Seit Jahren hat der ſchwediſche Gelehrte dies zeitlich und örtlich eng umgrenzte Spezialgebiet bearbeitet, und wenn er nach kluger Abwägung der ihm durch ſolche Arbeit gewordenen Einzelerkenntniſſe ſein Buch ausſchließlich auf die frühen Malerſchulen in Lucca, Piſa und Florenz beſchränkt, ſo waren dafür in erſter Linie (zumal gegenüber Siena und Arezzo) wohl rein ökonomiſche Erwägungen maßgebend, weil jene hier nicht behandelten und zum Teil ſogar ſtark überſchätzten Dinge in der Literatur viel eingehender gewürdigt worden ſind, als beiſpielsweiſe die Geſchichte der frühen Malerſchule von Lucca, die in dem alten Berlinghieri und deſſen Söhnen, aber auch in Deodato Orlandi Meiſter von einer künſtleriſchen Fülle beſitzt, die ſehr wohl dazu berechtigt, ſie rein künſtleriſch, trotz ihrer immerhin provinziellen Gebundenheit an die Spitze der gleichzeitigen Malerei in Toskana zu ſtellen. Denn hier in Lucca vollzieht ſich viel ſelbſtbewußter und entſchloſſener die Befreiung von der „maniera greca" als etwa in Piſa, das infolge ſeiner engen Handelsbeziehungen auch in der Kunſt viel ſtärkere Abhängigkeit von Byzanz erkennen läßt, die ganz zu löſen auch nicht dem Haupt der hier wirkenden Malergruppe gelang, jenem wohl um 1200 geborenen Giunta Piſano, dem ſich Enrico und Ugolino di Tedice und in weiterem Sinne auch der prachtvolle Franziskusmeiſter beigeſellen, dem — obwohl ſicher Umbrer von Geburt — deshalb auch in dieſem Zuſammenhang ein breites Kapitel vorbehalten iſt. — Sind ſchon in dieſen eben geſtreiften Hauptabſchnitten des inhaltsreichen Buches faſt völlig unbekannte Dinge mit einer erſtaunlichen Klarheit ans Licht geſtellt und vor allem auch in den übrigen Zuſammenhang mit dem geiſtigen Werden der Zeit gebracht (Der hl. Franziskus), ſo muß auch der Teil des Buches, der der florentiniſchen Malerei vor Cimabue gewidmet iſt, um ſeiner Einzelerkenntniſſe wie um ſeiner prinzipiellen Einſtellung — im Gegenſatz zu der bisher üblichen Betrachtungsweiſe — nicht wenig überraſchen. Denn iſt Cimabue ſeinerſeits auch in gewiſſem Sinne letzte Erfüllung, ſo iſt er doch nicht denkbar ohne das Werk ſeines Lehrers, des um 1225 geborenen Coppo di Marcovaldo und des ihm naheſtehenden Magdalenenmeiſters. Aber auch Cimabues künſtleriſche Entwicklung (er dürfte um 1240 in Florenz geboren, nach 1302 in Piſa geſtorben ſein) ſtellt ſich mit ihren Etappen Florenz - Rom - Aſſiſi - Piſa in ziemlich neuem Lichte dar, ſo daß das Buch allein durch dies Schlußkapitel und die in ihm vollzogene Neuorientierung ſeine Exiſtenzberechtigung beſäße, wäre es nicht überhaupt als Ganzes fortan das grundlegende Werk über die Dugento-Malerei in Toskana.

Für Sirén bedeutet das Buch den Abſchluß einer Epoche wiſſenſchaftlicher Arbeit auf einem für ihn und uns äußerſt lohnend geweſenen Spezialgebiet; denn inzwiſchen haben — wie er einleitend geſteht — andere kunſtgeſchichtliche Probleme begonnen, den größeren Teil ſeiner Zeit in Anſpruch zu nehmen. Wer aber das einleitende Kapitel um ſeiner univerſalen Einſtellung willen bewundert und dort auf die gelegentlichen Vergleiche mit der chineſiſchen Kunſt geſtoßen iſt und ihren tieferen Sinn erfaßt hat, geht in der Annahme gewiß nicht fehl, daß auch dieſer typiſch moderne Menſch inzwiſchen den Weg nach Oſten und ſpeziell zur chineſiſchen Kunſt gefunden hat[1].

Das Buch ſelbſt hat der Verlag mit Liebe ausgeſtattet. Man verſteht nur nicht recht, warum man die Reproduktionen nicht in Lichtdruck gegeben hat, ein Verfahren, das ſich diesmal techniſch beſſer bewährt hätte und jetzt auch den Vorzug hat, billiger zu ſein. Biermann.

Von Künſtlern und Gelehrten

Prof. Peter Behrens, der kürzlich einen Ruf als Leiter der Architekturabteilung der Wiener Akademie der bildenden Künſte erhielt und annahm, wird trotzdem ſeine Wohnung und ſein Atelier in Neu-Babelsberg bei Potsdam beibehalten und in Wien nur ſo oft anweſend ſein, als es die ihm übertragene Aufgabe erfordert. — Walter Kaesbach, der Direktor des ſtädtiſchen Muſeums in Erfurt, hat kürzlich ſeiner Vaterſtadt

[1] Inzwiſchen habe ich in München erfahren, daß Sirén in der Tat zur Zeit in China weilt, was ich erſt bei der Korrektur anmerken konnte. B.

München-Gladbach 36 Bilder moderner Kunst, darunter Arbeiten von Nauen, Heckel, Kirchner und Feininger geschenkt, die den Grundstock einer modernen Galerie bilden sollen. — Die Münchner Akademie der bildenden Künste hat die Maler Fritz Erler, Julius Diez und Albin Egger-Lienz, ferner Prof. Max Slevogt zu Ehrenmitgliedern ernannt. — In seiner Heimat Großfelden bei Marburg ist der Graphiker Otto Ubbelohde, der im 54. Lebensjahre stand, einem qualvollen Leiden erlegen. Ubbelohde hat den wesentlichsten Teil seines künstlerischen Könnens seiner engeren Heimat, dem Hessenlande, gewidmet, und speziell als Heimatkünstler ist er eine Persönlichkeit von Charakter und durchaus fesselnder Eigenart gewesen. — Der Berliner Maler und Graphiker Klaus Richter wurde vom 1. Mai ab als Lehrer an die staatliche Kunstakademie in Königsberg berufen.

Bevorstehende Versteigerungen

Frankfurt a. M.

Am 29. Mai wird eine kleine Gemäldesammlung kostbarer Gemälde alter und neuerer Meister durch die Firmen F. A. C. Prestel und Hugo Helbing in Frankfurt versteigert. Außer einigen besonders schönen Stilleben von Meistern des 17. Jahrhunderts und einigen ausgezeichneten Brueghels enthält die Sammlung hervorragende Werke von Meistern aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Besonders sei auf das feine kleine Bild von Spitzweg aufmerksam gemacht. Mit Kabinettstücken erster Qualität sind folgende Meister vertreten: A. Achenbach, Boullard, Burger, Dielmann, Fantin-Latour, Isabey, Hugo Kauffmann (acht Bilder), Liebermann, Lier, Oeder, Pidoll, Schindler, Schleich, Scholderer, Trübner, Zügel.

Daran anschließend — 30. Mai bis 2. Juni — versteigert die Firma F. A. C. Prestel eine reichhaltige Sammlung hauptsächlich moderner Graphik, in der vor allem Besnard, Canaletto (Dresdener Ansichten), Corot, Klinger, Méryon, Munch, Pennell, Toulouse-Lautrec, Whistler und Zorn mit vorzüglichen Werken vertreten sind. Zum Schluß kommen noch Bücher und seltene Mappenwerke in dieser Auktion vor. Die reich illustrierten Kataloge sind von der Firma direkt zu beziehen.

Köln

Math. Lempertz wird am 12. bis 14. Juni eine Kleinkunst- und Graphiksammlung aus rheinischem Privatbesitz versteigern. Unter den Kleinkunstsachen nimmt Japan den breitesten Raum ein und ist mit Elfenbeinfiguren, Netsuke, Keramik, Bronzen usw. vertreten, denen sich eine Reihe indischer Arbeiten in getriebenem Silber anschließen. Die Abteilung der Graphik vereinigt in 300 Katalognummern etwa 800 japanische Farbenholzschnitte. Unter den europäischen Arbeiten sind hauptsächlich Porzellane und Fayencen deutscher und holländischer Fabriken des 18. Jahrhunderts zu finden, emaillierte Tonschüsseln vom Niederrhein, altes Zinn- und Kupfergerät, Arbeiten in Gold und Silber. — Eine kleine Reihe geschnitzter und eingelegter Möbel macht den Beschluß.

Wien

Ende Mai findet in der Kunstabteilung des Wiener Dorotheums eine Versteigerung ostasiatischer kunstgewerblicher Gegenstände statt, in deren Rahmen auch ein Teil der Sammlung aus dem ehemaligen Besitze des Prinzen Heinrich von Bourbon zum Verkaufe gelangt.

Zu den Abbildungen

Die auf Seite 428 und 429 wiedergegebenen Zeichnungen von Derain und Renoir sind dem letzten November-Dezemberheft der in Rom erscheinenden Zeitschrift Cronache d'Attualità entnommen. Eine eingehende Besprechung dieser bibliophil ausgestatteten Monatsschrift erscheint demnächst im Büchersammler des Cicerone.

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft **11**	8. Juni	Heft **11**	31. Mai
„ **12**	22. Juni	„ **12**	14. Juni
„ **13**	6. Juli	„ **13**	28. Juni

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Reitrain am Tegernsee, Post Rottach.

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone“:

BERLIN: Curt Bauer, Berlin-Südende, Märkische Str. 3, II, Tel. Steglitz 110. / MÜNCHEN: Dr. Leopold Zahn, München, Kaulbachstr. 35, I / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Marienstr. 19 / ÖSTERREICH: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerstr. 10 / NIEDERLANDE und BELGIEN: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Willem van Outhoornstraat 29 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelsangstr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / DÄNEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Hotel Belvedere, Raadhuspladsen / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 120 Haven Avenue, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Pietras 361 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92

Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2
Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Paul A. Seehaus

Von WILLI WOLFRADT | Mit sieben Abbildungen auf vier Tafeln

Die Landschaftsmalerei hat im letzten Jahrzehnt einen schweren Stand gehabt. Vorher war gerade sie die eigentliche Malerei gewesen, das Feld der Freilichtfarbe und der atmosphärischen Stimmungsnuance. In der Periode beobachtungsfrommer Rezeptivität, in der impressionistischen, mußte die Wiedergabe der natürlichen Umwelt Kardinalaufgabe sein. Als das Gestalterische durchstieß und sich verselbständigte, nun das Ich stärker wurde als die gegebenen Gegenstände, kam mit der Natur vor allem die Landschaft notwendigerweise ins Hintertreffen. Gewiß verschwand sie nicht, wurde aber zum bloßen Träger oder Gefäß für den autonomen Ausdruckswert. Statt Thema war sie nun kaum mehr als Folie. Die Entwicklung zum Kubismus und zu abstrakten Bildinhalten mußte das Organ für Landschaftliches verlieren.

Aber eins hielt die Landschaft auch im Bereich jüngster Kunst, einer der grundsätzlichen Erlebnisgehalte der Moderne: der Raum. Indem man versuchte, den Raum selbst, die Kategorie der sinnlichen Erkenntnis a priori, zur Sichtbarkeit zu bringen, nicht also nur mehr sein Walten in Darstellungen von Räumlichkeiten wie Zimmer oder Gebirgstal mitanklingen, sondern seine gestaltende Energie nun selbst Erscheinung werden zu lassen, indem man also die räumlich organisierte Welt gleichsam in ihrer Entstehung aus der bauenden Hand des Raumes heraus zu veranschaulichen trachtete, legte man neuen Grund für eine Gattung der Landschaftsmalerei.

Im einzelnen ging die Entwicklung gewiß einfacheren Weg. Auch der jung-rheinische Landschafter Seehaus mußte nicht erst der Landschaft entsagen, um sich ihr nähern zu können. Er gelangte zu seiner charakteristischen Bildform nicht erst durch die Dürre eines formalistischen Kubismus hindurch, und steht, dem Sinn der Geschichte nach, mit ihr gleichwohl eben dort, wo die kubistische Methode sich in der Landschaft löst, in einer um dieser Erlösung willen neuentdeckten Landschaft.

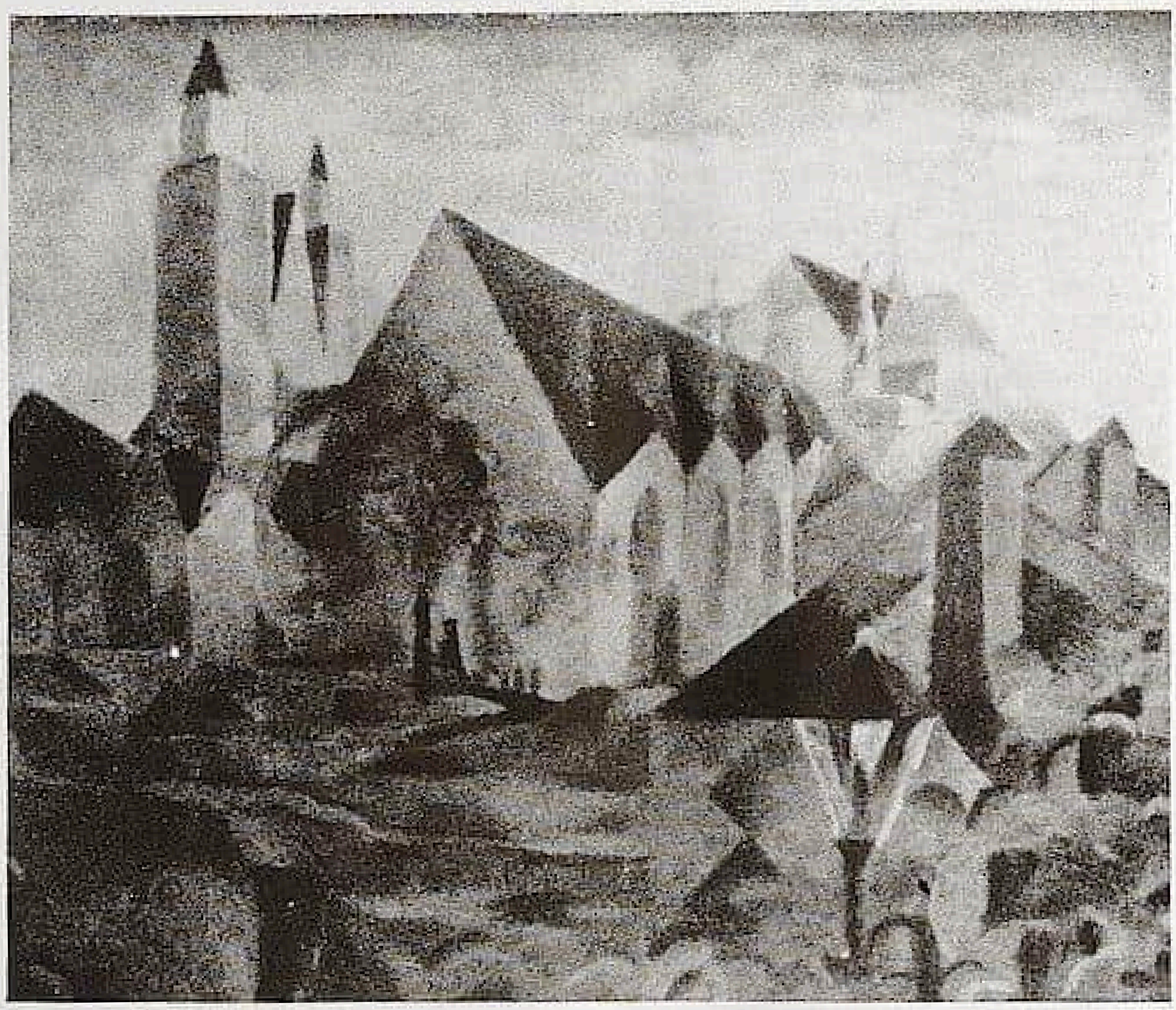
Als Seehaus 1919, Freund vieler Freunde und der besten künstlerischen Hoffnungen eine, im Alter von 27 Jahren der Grippe erlag, stand die Eigenheit eines individuellen Stils fest. In fünf, sechs Schaffensjahren war allerlei Schwere und Schlacke abgelegt und ein anmutiges, zärtliches Gepräge gewonnen, das der verwirrten Welt feine und doch schwellende Schönheiten entlockte, das bloße Prinzip zum bunten Rhythmus entband und eine blühende Idyllik mitten in die schrille Zeit trug. Forscht ein Nachträglicher, von der Hinterlassenschaft des Künstlers Seehaus bewegt, dem Menschen nach, begegnet er überall einem ungewöhnlich innigen Andenken. Ein zarter, grüblerischer, sehnender Jüngling, etwas verwachsen von Gestalt, von der heißen Scheu der tief Begehrenden: so reimt sich aus den Spuren seine Erscheinung zusammen. In Bonn lebte er und fand in einem jener unexponierten Kreise künstlerischer Menschen Widerhall, die der jungen Bewegung in Provinzstädten so viel besseren Wurzelgrund gaben als die Cliquen der Zentren. Dort war er Macke nahe, dessen kräftige und glühende Schwere ihn beeinflußt haben mag, dort wird seinem melancholischen Geblüt doch der heitere und undogmatische Zug eingemündet sein, von rheinischer Landschaft und sorgloser Frische umgebender Menschen her. Die Fühlung mit Frankreich, mit dem vollkurvigen Malen vor allem Derains, spricht aus den Anfängen deutlich an; Reisen in keltisches Gelände fanden leidenschaftliches Echo und bestimmten viel an dem Bau der Bilder. Das rissige Düster wandelte sich in feingliedrig-bunte Musik, vor der man versteht, daß Seehaus gerade an Schubert hing.

Abgesehen von zwei Stilleben und einem antimilitaristischen Radierblatt sind nur Landschaften von Seehaus bekannt geworden. Das ist auffällig genug in einer Zeit, wo die Künstler, in Reaktion gegen die als lächerlich empfundene Einteilung in Spezialgebiete, alle Themen aufnehmen, sogar nicht bei einer Technik oder auch nur Kunst-

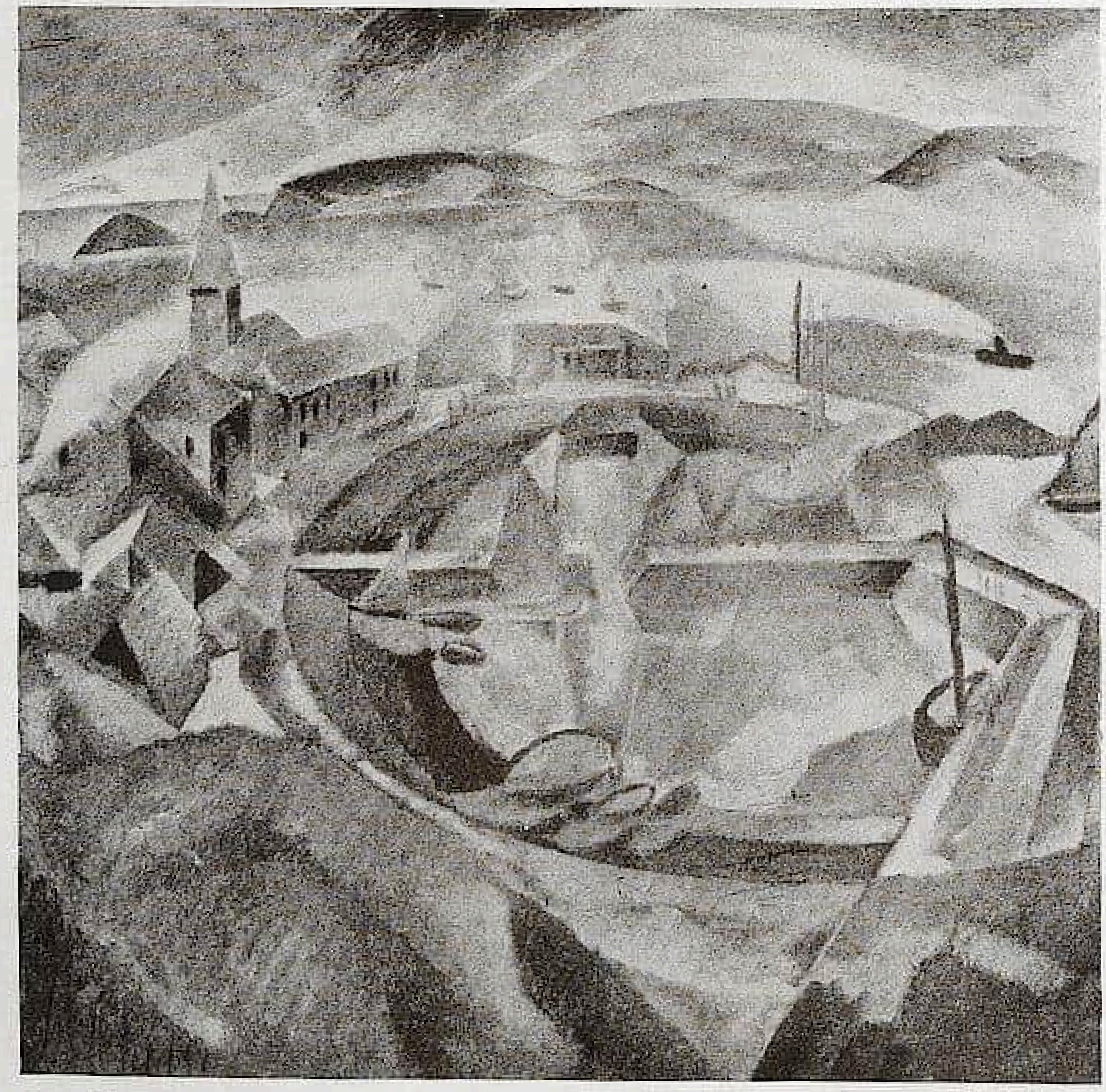
gattung bleiben wollen. Seehaus hielt sich ganz zur Landschaft. Aber nicht als Spezialist, sondern gerade um der kosmischen Weite und des Allgemeinen der Landschaft willen. Der Raum, die Welt, das All ist Thema. Was auch dargestellt wird, so ist doch das Pulsen der Dimensionen, das Schweigen und Sichauswirken und magische Korrespondieren des Ganzen der eigentliche Gegenstand. Die blinzelnden, effektgewissen Motivausbeuter hat Seehaus verachten müssen. Sein Stoff ist der heimliche Tanz der Weltdinge, das allumspannende Beziehungsgewebe. Eine aus den Wäldern getretene Pantheistik sieht Viadukte, Hafendämme, Eisenbahn, Häuserklötze, Segelschiffe, nach deren Gesetz schneidet sie Felsen, Himmel, Meer zu. Prismatische Kantungen und Kugelsegmente, Bogenlinien und spitze Winkel schienen das Organische. Geometrisches Netzwerk fängt die Anschaulichkeit ein. Komplementäre Linien bestimmen die Ordnung des Natürlichen und geben den Klang der Umrisse hin und her über die Bildfläche. Doch über allem: die Landschaft — und das System läßt niemals das farbige Weltgeschehen vertrocknen. Nur wie zarte Emanationen des tektonischen Gesetzes der Bauten oder Felsen breitet sich das Maschenwerk aus, spielt es schmeichelnd um die Dinge der Wirklichkeit. Das Prinzip ist in Schranken gehalten, und erscheint gerade darum als die Seele der natürlichen Welt. Die Farbe führt ein entsprechendes Leben. Sie wurde frei mit den Vibrationen des Raumes, und sie bedeutete dann in ihrer frohen und doch zart umschleierten Buntheit die Freiheit der gliedernden und unterteilenden Linienrhythmik. Aquarell und bunte Kreide mußten im letzten Schaffensjahr die spielende Fülle der in vielen Facetten gebrochenen, an sich nun sehr leuchtenden Skala hergeben. Die improvisatorische Delikatheit eines Klee wird zu dieser Auflichtung Einiges beigetragen haben; doch satt und kräftig funkelt es und ist nicht zu trennen von dem kompositorischen Geflecht. Auch die Farbe ist Funktion des Raums und reflektiert die Vielstimmigkeit des Universums.

Versuchen wir mit Seehaus den leider so kurzen Weg zu seinen letzten Ergebnissen abzuschreiten, so stehen wir zuerst, mit dem Jahre 1913, vor jähen und dunklen Bildern, zerschnitten von scharfen Diagonalen, grelle Lichter gegen Schwärzen kontrastierend. Im Zickzack schrauben sich Viadukte in Bergstädte hinein, schieben sich Masten, Schlote, Rauchfahnen hart und streifig ins Gedränge zäher Flächenstöße. Diese Dynamik erscheint in der Flußuferlandschaft (Abb.) immerhin gedämpft, aber auch hier die schwüle Dunkelheit, die durch den hohen Augenpunkt noch gesteigerte Luftlosigkeit. Scharfgelb windet sich die Uferstraße zwischen der wolligen und der glatten, tintigen Dumpfheit. Leise und gefährlich schwankt die Welt; die leicht verschobenen Vertikalen (Masten, Laternen, Reflexkanten im Wasser) lassen es sehen. Den Stil bestimmen vor allem jene dicken Randlinien, in deren Winkeln sich die Schwärze aufstaut. Die Wasserfläche ist von ersten kubistischen Andeutungen geteilt und hat damit etwas Geheimnisvolles bekommen. In der Folge beruhigt sich und erhellt sich die Auffassung, öffnet sich der Raum. Dafür etwa jenes Hafenbild (Abb.) bezeichnend, in dem die ausgewogen kreisende Bewegung alles formt. Der Häuserkranz mit den blauen Dächern, der hinten grün aufleuchtende Felsküstenstreif, sogar das freie Stück Meereshorizont biegen sich nach der Rotation des Kais. Der klare Grundriß, die Entschiedenheit der Kanten geben ein großgefügtes Bildgepräge. Die Rhythmik ist unausweichlich, ohne aufdringlich zu sein. Man spürt sich in den Kreis gezwungen. Nur sparsame Facettierungen im Himmel und im Wasser, einige Begegnungen zwischen Rauchfahnen und Segelfalten unterteilen die Einheit der maßgebenden Kurve.

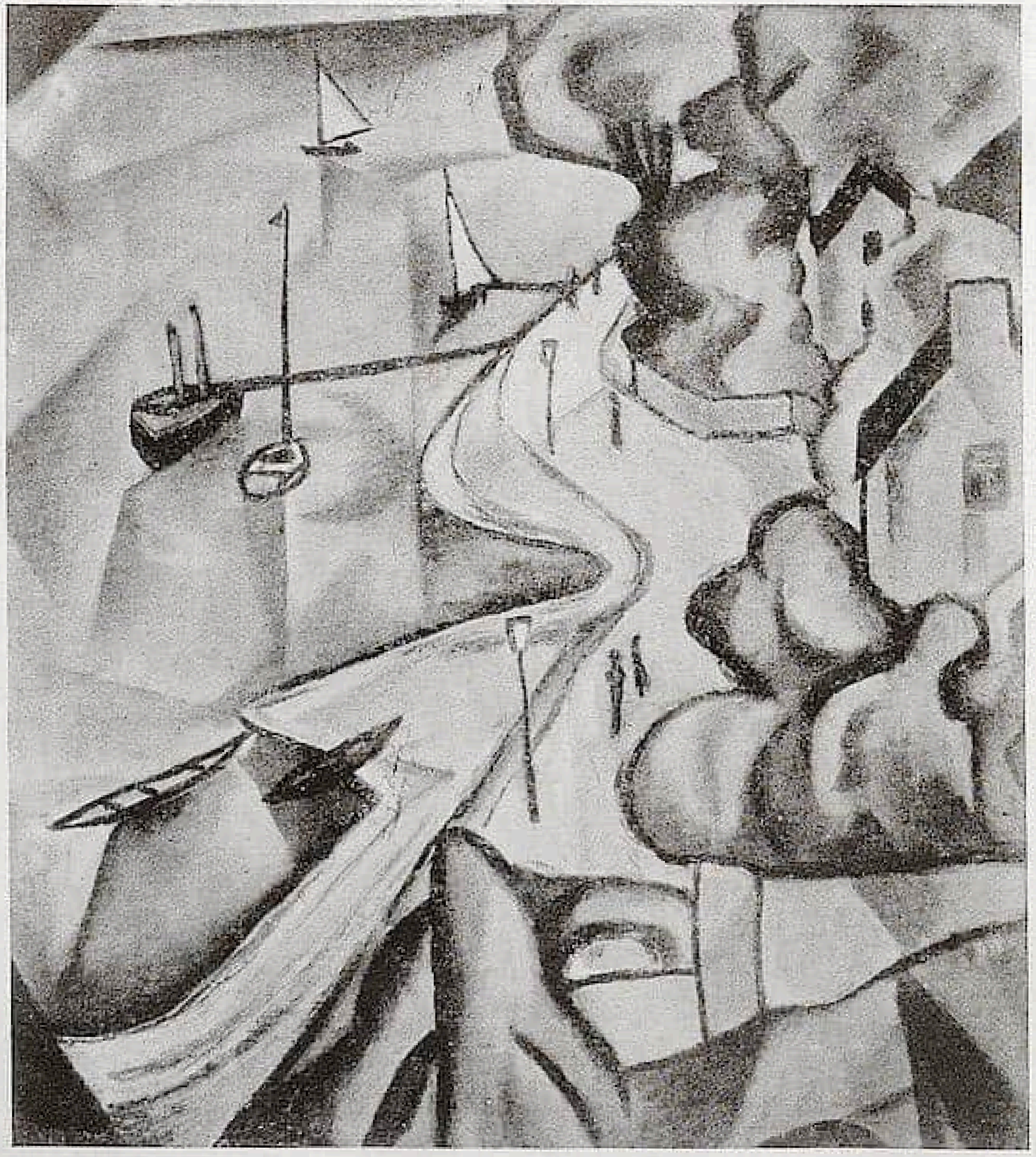
Seehaus hat später einmal aufgeschrieben: „Heute noch träume ich von verlorenen Einöden, hoch über der irischen See, auf denen im dunkelnden Abend Herbstfeuer ferne flackern, von entschleierten Vorgebirgen, denen nackte Leuchttürme entwachsen und die im Sturm daliegen wie sprungbereite Löwen, von schwingenden Viadukten, die vielbogig dem geschweiften Saum des Landes folgen — und ringsum das Meer — die Küstengefühle jauchzen, da sie das Wunder empfinden, das Wunder jener unsag-



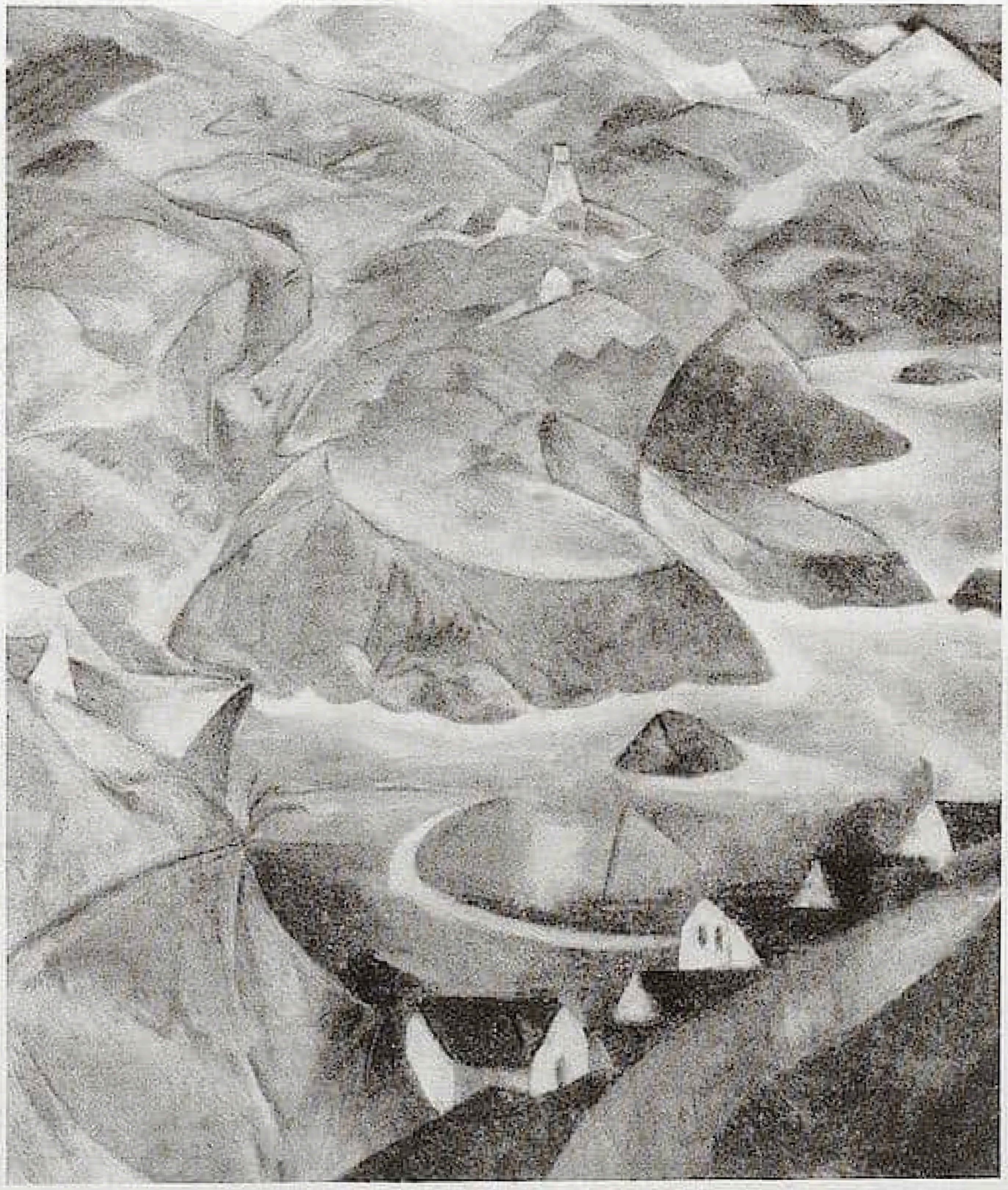
Paul A. Seehaus. Magdeburger Dom. 1918.



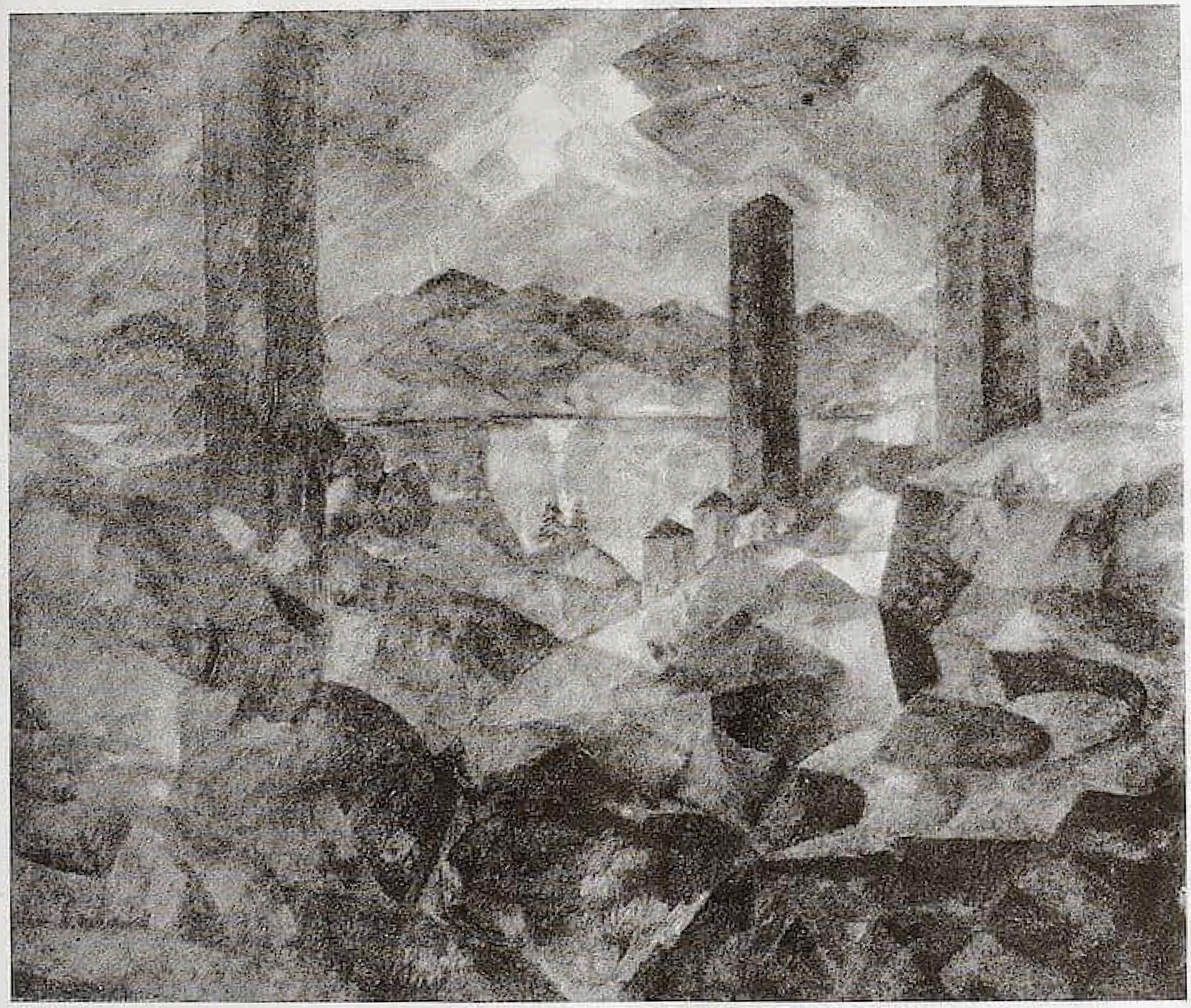
Paul A. Seehaus. Hafenbassin. 1914.



Paul A. Seehaus. Flußufer. 1913.

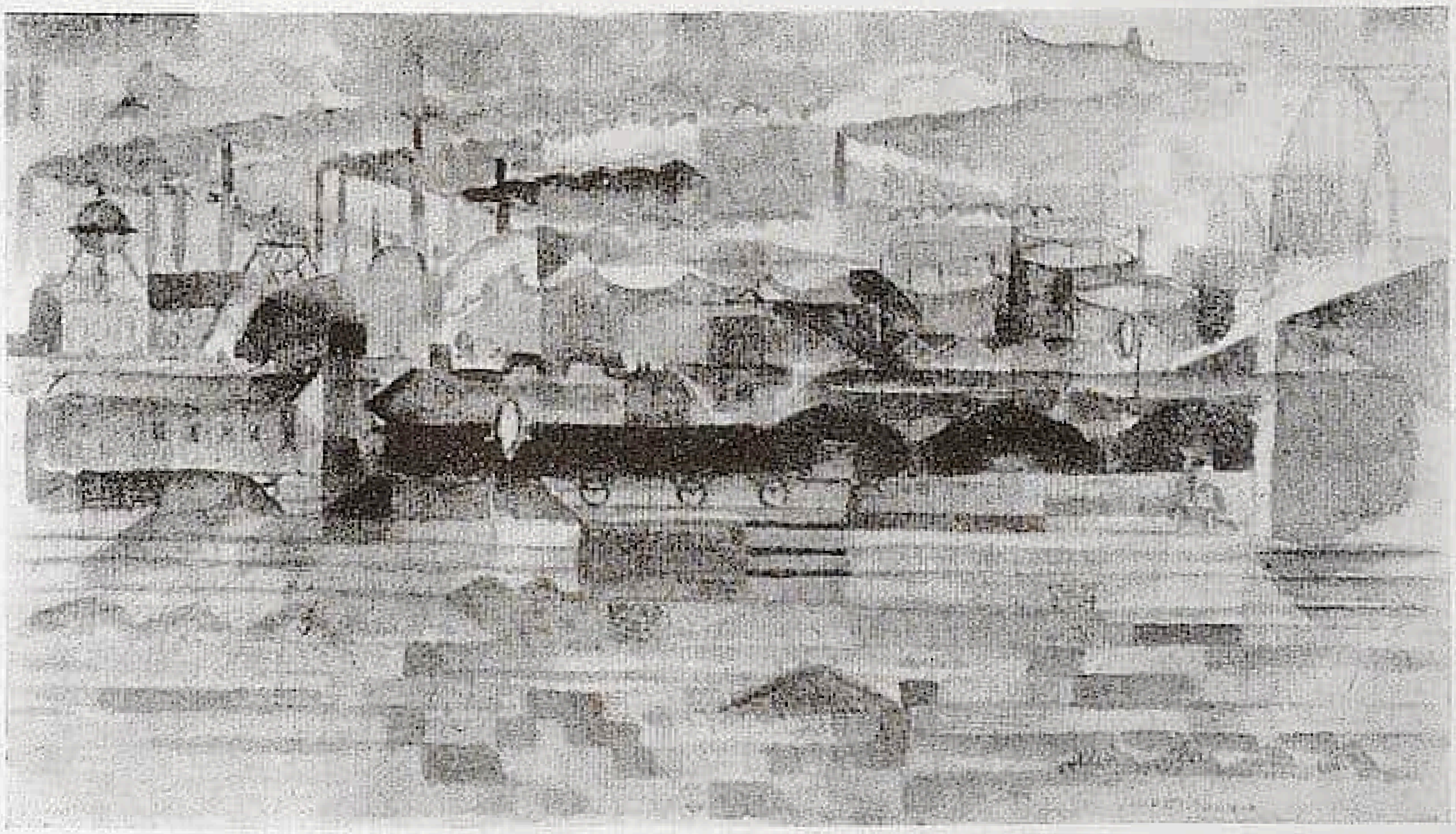


Paul A. Seehaus. Leuchtturm. 1916.



Paul A. Seehaus.
Die roten Türme. 1917.

Paul A. Seehaus. Blick in die Gärten. Radierung.



Paul A. Seehaus. Industriebahnhof. Aquarell. 1918.

baren Linie, wo Wasser und Land zusammentreffen, bald in feindlichem Anprall: wenn an rissigen Abstürzen die drängende Brandung zwischen tangnassen Blöcken verschäumt, — bald in liebendem Spiel: wenn in sonniger Stille flache, warme Wellenscheiben den sandigen Strand streicheln."

Die Erlebnisfülle solcher Erinnerungsworte drängt sich um 1916 in den Pinsel. Neben schlichten Eifellandschaften die erregteren Bilder von der irischen Küste (Abb.). Das Land baut sich wie gemauert ins Meer hinaus, in einfachen und kubisch betonten Körperformen, die rotbraune Seitenwände gegen die grünbewachsene obere Fläche setzen. Man hat die Empfindung, als seien mit einem bogigen Spaten überall Teile der Küstenhügel fortgestochen, so klar kantet sich das Gelände. Diese Eigentümlichkeit erhält sich und geht auch in den Stil der Radierungen ein. Runde Kurven begrenzen überall die Form und stellen sich zu Bogensternen zusammen. Im Leuchtturmbild ein wogendes Sichtürmen der Bildstruktur bis zum oberen Rande. Hier liegen wirklich die Felsblöcke „wie sprungbereite Löwen". Der Raum ist voll Aufruhr, in schwirrender Bewegung. Es ist deutlich, wie bei Seehaus das Prinzip nicht Schema wird; es wird nicht nur die blockige Geste hingelegt, sondern wirklich gemalt, durchkomponiert, abgestuft. In den düsteren Hintergrundsgebirgen glimmt und flattert braunblauer Widerhall. Nebelstreifen nehmen den Zackenrand der brandenden Uferlinie vielfach auf. Die Bogenkurven gewinnen Selbständigkeit und schlingen sich runenhaft durch das Bild. Nichts ist plump und träge, wie in den Anfängen und bei so vielen expressionistischen Landschaftern, sondern durchgeistert und in heimlicher Atmung begriffen.

Die Großzügigkeit der Felsküstenlandschaft, hervorragend vor allem noch dargetan in einer Radierung „Wallfahrt", wo die scharfe Kante des Gesteinmassivs ganz langausschwingend über das Blatt schlägt, diese kurvige Gebundenheit weicht in der Folge mehr und mehr einem kleinteiligen, fast splittrigen Stil mit sehr verfeinertem Anschliff und immer reicherer Koloristik. Eine umfängliche Landschaft von 1917 „Die roten Türme" (Abb.) stellt hinsichtlich des kubistischen Elementes den Höhepunkt dar, aber auch sie ist fern aller formalistischen Abmagerung, ist Landschaft geblieben, ein traumhaftes Gewebe aus blutroten Häuschen, violettumschleiertem See, weißgelbem Schein vom Himmel; ein zitterndes Steigen und Fallen wie hinter einer Kristallglocke, das in tausend Brechungen das All vibrieren läßt. Die Verunklärung ist die eines Märchens, nicht Atelierexperiment. Der idyllische, romantische Grundcharakter geht nicht mehr verloren. Seehaus malt etwa ein „Haus am Wasser" (1918), ein zartes und liebes Bild, in dem sich Frühling und Schwermut still durchweben. Ein Haus, ein leeres Boot, verhüllte Ferne; ein Baum rahmt mit Stamm und Laubwerk. Am Himmel gelocktes Gewölk, in dem die Welle des Laubes fortklingt; weiterer Nachhall im Rasen, im Wasser. Horizontale und Lockenbewegung durchdringen sich zu gedämpfter Musik. Ein anderes Bild baut sich über dem Motiv schraubig flatternder roter Segel auf, und auch hier schwingt nicht nur das Lineament, sondern entsprechend subtil die Farbe ineinander. Sie leuchtet juwelhaft und hat doch ein Verhängnis zu tragen. Besonders innig und artikuliert das Dombild der Nationalgalerie (Abb.). Tiefrote Dächer falten sich gegen blaue Wände, dazu funkelndes Grün und gelbgraue Architektur. All diese Farben reflektieren durcheinander und erfüllen den Raum mit vielstimmigem Widerschein. Formal ist das Giebeldreieck bestimmend, in den Kapellendächern, Türmchen, Laternen und vielen vagen Winkelanklängen wiederholt. Wie reife Früchte im Korb drängen sich die Dinge in Fühlung zueinander, Sekanten sammeln zu größeren Beziehungen. Man beachte etwa die Eingliederung der kleinen Pyramide des Laternendaches in das System von Geraden. Ein leichtgelocktes Motiv spielt auch hier wieder um die Kuben, alles zu organischer Lieblichkeit verrankend. Es klingt am unteren und oberen Rande, lugt heiter da und dort heraus, malt vor den Hauptgiebel einen köstlichen Baum hin.

Diese Begegnung von winkliger Architekturform und verschlungenen vegetativem Leben zeigt besonders schön auch eine Radierung (Abb.). Hier sieht man, wie frei von Manier,

wie einfach, wie märchenhaft dieser Seehaus war. Der sonderbare Tanz der Gewächse, das Rauschen der Formen, die heimliche Erfülltheit des Raumes haben etwas Berückendes; das Licht ist jenseits allem Effekt, als Erwärmung und Fülle des Alls über den Dingen. Andere Radierungen geben mit Vorliebe Formen der technischen Welt. Viadukte, Bahnhöfe mit konvexbedachten Waggons, Häuser am Fluß. Die Schwärzen sind voll, und doch die Strichlagen klar; sie sind ein weiteres Mittel, den großen Zügen Widerhall zu geben. Orthogonale Kanten und Bracchialen, als Steinbrücke etwa und Flußlauf gefaßt, pflegen am stärksten zu sprechen. Die Schraffur geht fast hitzig der Körperform nach, so daß die Dinge in geradezu dringlicher Weise gewölbt, geschrägt oder ausgekehlt sind.

Die Zartheit dieses Künstlers aber ist geborgen vor allem in den überaus reizvollen Aquarellen des letzten Jahres (Abb.). Auch sie sind voll im Kolorit und straff in der Komposition, dabei aber leicht und beseligt, tanzhaft beglückend. Der Pinsel hat die Tuschfreude des Kindes, die ordnende Führung des Baumeisters, den verwebenden Tiefsinn des Weisen. Lächeln und Grübeln sind eins. Schienen, Brücke, Rauch, Lokomotive flechten sich in einen Reigen der Dinge; der Wellenschlag des Raumes tremoliert, zwitschert durch das Geschiebe dieser unserer häßlichen Welt, daß sie licht und fein und beschwingt wird. Ein gar nicht müder, eher jubelnder Sinn hat sich hier ausgewirkt. Eine strömende Sinnlichkeit, die noch die Welt verwandeln konnte, neuen Schimmer aus ihr schöpfen, sie zu neuen Farbenbeeten ordnen, ohne doch auf die Gestaltung der Fluiden und Spannungen des Raumes, der Religiosität der Landschaft überhaupt, darum verzichten zu müssen. Der diese Aquarelle schuf, hätte noch viel zu schenken gehabt.

Zur Wiederherstellung der Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg

Von ALFRED STANGE / Mit vier Abbildungen auf drei Tafeln

Auch an dieser Stelle sei darauf hingewiesen, daß die Fuggersche Grabkapelle bei St. Anna in Augsburg in den letzten Monaten zu alter Schönheit und neuem Leben wieder erstanden ist. Fast erscheint es in einem höheren Sinne bedeutsam, daß unsere Tage sich eines Bauwerkes, das selbst einmal am Anfang einer Epoche stand, erinnern, und ihm gewordenes Unrecht wieder gutzumachen sich bemühen. Eine lange Reihe widriger Geschicke und übereilter Eingriffe hatten diesem ersten Werke der deutschen Renaissance allmählich sein ursprüngliches Aussehen völlig genommen und es zu einem leeren, seines Inhaltes beraubten, verunstalteten Raum ohne Leben gemacht. Nunmehr ist es dank der Initiative Philipp Maria Halms, des Generaldirektors des Bayerischen Nationalmuseums, und dem Kunstsinnn des Fürsten Karl Ernst Fugger zu Glött gelungen, die Kapelle „nach Maßgabe des Möglichen im alten Bestande wieder herzustellen".

Vor allem sind die seitlich vorkragenden Emporen, Zutaten des 19. Jahrhunderts, zurückverlegt worden, so daß sie nun hinter dem Chorgestühl wie eine abschließende Wand wirken, ohne wie bisher den Rhythmus des Aufbaues zu stören. Das neue Chorgestühl soll die Stelle des unwiderbringlich zugrunde gegangenen alten, von dem bekanntlich nur 16 Büsten und drei Puttenpaare erhalten sind, ausfüllen. Es ist in schlichten Frührenaissanceformen gehalten, die an das 1534 datierte Steingadener Chorgestühl erinnern. Daß man nicht versucht hat, das alte nachzuahmen, wozu die Basler Entwürfe und Zeichnungen von J. Weidner, die das Chorgestühl und den Zustand der Kapelle im 17. Jahrhundert wiedergeben, hätten verführen können, ist besonders anerkennungswert. Statt dessen hat man einfache Formen gewählt, die sich stilistisch dem Ganzen gut einfügen, ohne irgendwelchen Ton zu tragen. Dann ist die Kapelle durch die notwendige Brüstung mit zwei seitlichen Eingängen und dem Altar in der Mitte gegen das Kirchenschiff abgeschlossen worden, wie es schon ein alter Riß aus dem Anfang des 16. Jahr-

hunderts zeigt. Diese Anordnung ist also altverbürgt, ein besonderes Glück ist es aber, daß auch die bekrönende Altargruppe, die bislang in St. Ulrich stehende Fronleichnamsgruppe, und die Putten der Brüstungspfeiler uns erhalten sind und an ihren ursprünglichen Platz zurückgebracht werden konnten. Die Putten fand Halm mit Ausnahme einer Figur an verschiedenen Orten Schwabens. An den Scheidbögen, dem Triumphbogen und Gewölbe erstrahlt wieder der blau-rot-goldene Farbenakkord der Fuggerschen Lilien und Rosen, vom Gewölbeschlußstein leuchtet das versilberte Brustbild der Madonna herab, und die Inkrustation des Fußbodens wird nicht mehr durch den an falscher Stelle vor den Epitaphien stehenden Altar zerrissen.

Der Eindruck, den die wieder hergestellte Kapelle dem Betrachter vermittelt, ist erstaunlich. Von der nüchternen Kälte, der grau in grau Stimmung ist nichts mehr vorhanden. Der leichte, klare Rhythmus der architektonischen Glieder und die einheitlich abgestimmte, plastische Ausstattung fügen sich zu einem Konzert von außerordentlicher Vornehmheit und Mächtigkeit zusammen. Erst heute vermag dieser Raum von der monumentalen, selbstbewußten Baugesinnung seiner Auftraggeber Zeugnis abzulegen; er spricht aber auch von dem feinen, zurückhaltenden Geschmack seiner Neuschöpfer: Wir können uns ob dieser Tat freuen und dürfen denen danken, die an ihrem Zustandekommen mitgeholfen haben, möchten aber auch wünschen, daß diesem Vorbilde folgend noch manchem anderen Werk sein altes Aussehen zurückgegeben wird. Eine gewisse Selbstlosigkeit wird meist nötig sein. Daß sie sich lohnt, ist hier bewiesen worden.

Gleichzeitig mit der Wiederherstellung der Fuggerkapelle hat Halm seine erstmals 1920 (im Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen Bd. 41) erschienene Arbeit über **Adolf Daucher und die Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg** in erweiterter Form (als 6. Band der Studien zur Fugger-Geschichte bei Duncker & Humblot, München 1921; Mk. 120.—) herausgegeben, in der er seine Forschungen über den ursprünglichen Zustand der Kapelle und den Schöpfer ihrer plastischen Ausstattung zusammengefaßt hat. Das Buch muß den erfolgreichsten zugezählt werden, die die deutsche Kunstforschung der letzten Jahre aufweist.

In dem Kapitel über die Baugeschichte der Fuggerkapelle erledigt Halm nachdrücklich die seit Weinbrenner durch die Literatur sich hinschleppende Ansicht, daß der Baumeister des Fondaco dei Tedeschi in Venedig, der Hieronymo Tedescho, der Erbauer der Fuggerkapelle gewesen sei. Um so mehr legt er Nachdruck auf den von R. Vischer erstmals herangezogenen Riß aus der Frühzeit des 16. Jahrhunderts im Augsburger Maximiliansmuseums, da uns in ihm höchstwahrscheinlich ein erster Entwurf erhalten ist, der wohl noch nichts von der Ausstattung, aber doch schon den Rosettenschmuck und die abschließende Brüstung mit dem Altartisch gibt — also den Schmuck, den der Baumeister mitzubestimmen hatte. Das Monogramm, das nach Halms Untersuchung gleichzeitig ist, läßt an Sebastian Loscher denken, und Halm scheint auch dazu zu neigen, ohne sich jedoch eindeutig auszusprechen. Heute müssen wir uns mit der Feststellung zufrieden geben, daß der Baumeister vermutlich ein Süddeutscher, ja ein Augsburger war, der durch eigene Kenntnis, durch Anregungen der zeitgenössischen Augsburger Kunst und dem Wunsch seines Bauherrn zu diesem strengen Renaissancebau veranlaßt wurde, der aber doch seine Nationalität in gewissen Freiheiten und dem prachtvollen, lebendigen Sterngewölbe nicht verleugnete. Sicherlich wird man „ihn den besten seiner Zeit zuzählen müssen."

Den größeren Teil von Halms Arbeit nimmt die Untersuchung über den Meister der Ausstattung der Kapelle ein. Vom Annaberger Altar Adolf Dauchers ausgehend, versucht Halm den gesamten plastischen Schmuck der Kapelle diesem Meister zuzuschreiben. An Stelle der vielen genannten Namen, die die verschiedenen Stücke gearbeitet haben sollen, vermag Halm durch eingehende Stilanalyse und unter Heranziehung aller motifizierenden Faktoren überzeugend den Namen Adolf Dauchers zu setzen. Allen Werken eignet die gleiche virtuose Beherrschung des Materials, die mit Hammer, Balleisen und Bohrer so leicht wie mit dem Schnitzmesser arbeitet; in der Formbehandlung ist eine

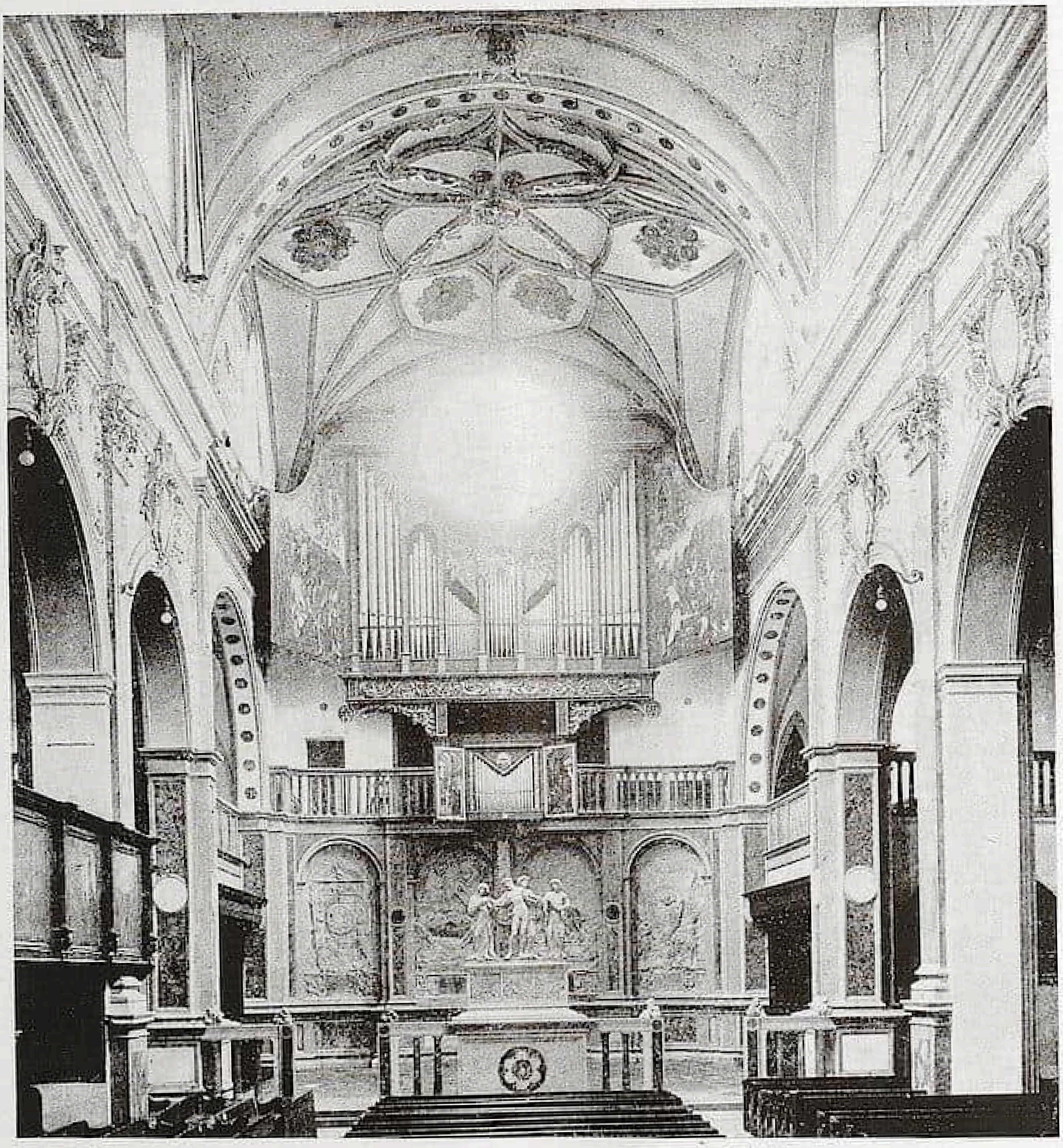
durchgehende Typik erkennbar: der spitzovale Schnitt der Augen, die stark betonten Augenbogen, der scharf umrissene, schmallippige Mund, die aufgelockerten Haare, die dünnen, langgezogenen Gewandfalten, reich brokatierte Gewänder. Die vorkommenden Verschiedenheiten werden durch die verschiedenen Arbeitsbedingungen und wechselnden Abhängigkeiten genügend erklärt.

Durch diesen Nachweis rückt Adolf Daucher in den Mittelpunkt der Augsburger Kunstproduktion zu Anfang des 16. Jahrhunderts. Er muß einen sicheren Ruf gehabt, muß zu den führenden, fortschrittlichen Meistern gehört haben, wenn ihm die Fugger die Gesamtausstattung ihrer Grabkapelle übertrugen und von ihm die beste Interpretation ihrer modernen Gesinnung erhofften. Spricht man zukünftig von Augsburger Frührenaissance, so wird neben Hans Burgkmair stets Adolf Daucher genannt werden müssen. Allerdings an schöpferischer Kraft hält er den Vergleich mit Burgkmair nicht aus. Er ist nur in beschränktem Maße selbständig und nimmt Anregungen, wo immer er sie erlangen kann. Dürer, Burgkmair, die venezianischen Bildhauer, Nicoletto da Modena und wohl auch die Niederländer gehören zu seinen künstlerischen Nährvätern[1]; außerdem hat, wie Halm deutlich zeigt, das geistige Milieu Augsburgs und der Humanismus der Fugger seine Arbeiten tiefgehend beeinflußt: im ganzen bleibt Dauchers Kunst stets erdgebunden. Immer ist er dort am besten, wo er die Wirklichkeit wiedergibt. Wird mehr von ihm verlangt, versagt er. Seine Menschen sind bieder-bürgerlich, oft leer. Die Tiefe Syrlinscher Charakteristik ist ihm völlig versagt. Im Schlußkapitel erledigt Halm schließlich die Hauptsche Flötnertheorie und vermag noch einige weitere Werke in mehr oder weniger enge Verbindung mit Adolf Daucher zu bringen, vor allem jene zuerst von Schlosser publizierte Puttengruppe in Wien.

Sicherlich war es falsch, Flötner mit der Fuggerkapelle in direkte Verbindung zu bringen, und doch wird sie, will man sie in eine Entwicklungsreihe deutscher Renaissancebauten einordnen, stets in seine Nähe gestellt werden müssen. Denn in ihr dokumentiert sich am frühesten jene strenge, tektonische Bauweise, die in Flötners Werken ihren ersten Höhepunkt erlebt. Beider Vorbild ist Italien gewesen, beide streben eine organische, gliedernde, Formbehandlung, eine eindeutig bestimmte, plastische Raumgestaltung im Sinne der italienischen Renaissance an. Beide gehören sie zu jener Klasse, die international gültige und verständliche Formen erstrebt, die sich vorzugsweise aus fürstlichen Bauten zusammensetzt und notwendig in den Werken nicht mehr deutscher, sondern italienischer, in Italien, geschulter Meister mündet. Streng muß sie von jener volkstümlicheren Bauweise geschieden werden, die spätgotische und klassische Elemente mischend noch bis ins 17. Jahrhundert an der aus dem Fünfzehnten überkommenen Tradition festhält. An der Spitze dieser strengen, von Italien inspirierten Entwicklung zu stehen, macht die Bedeutung der Fuggerkapelle aus.

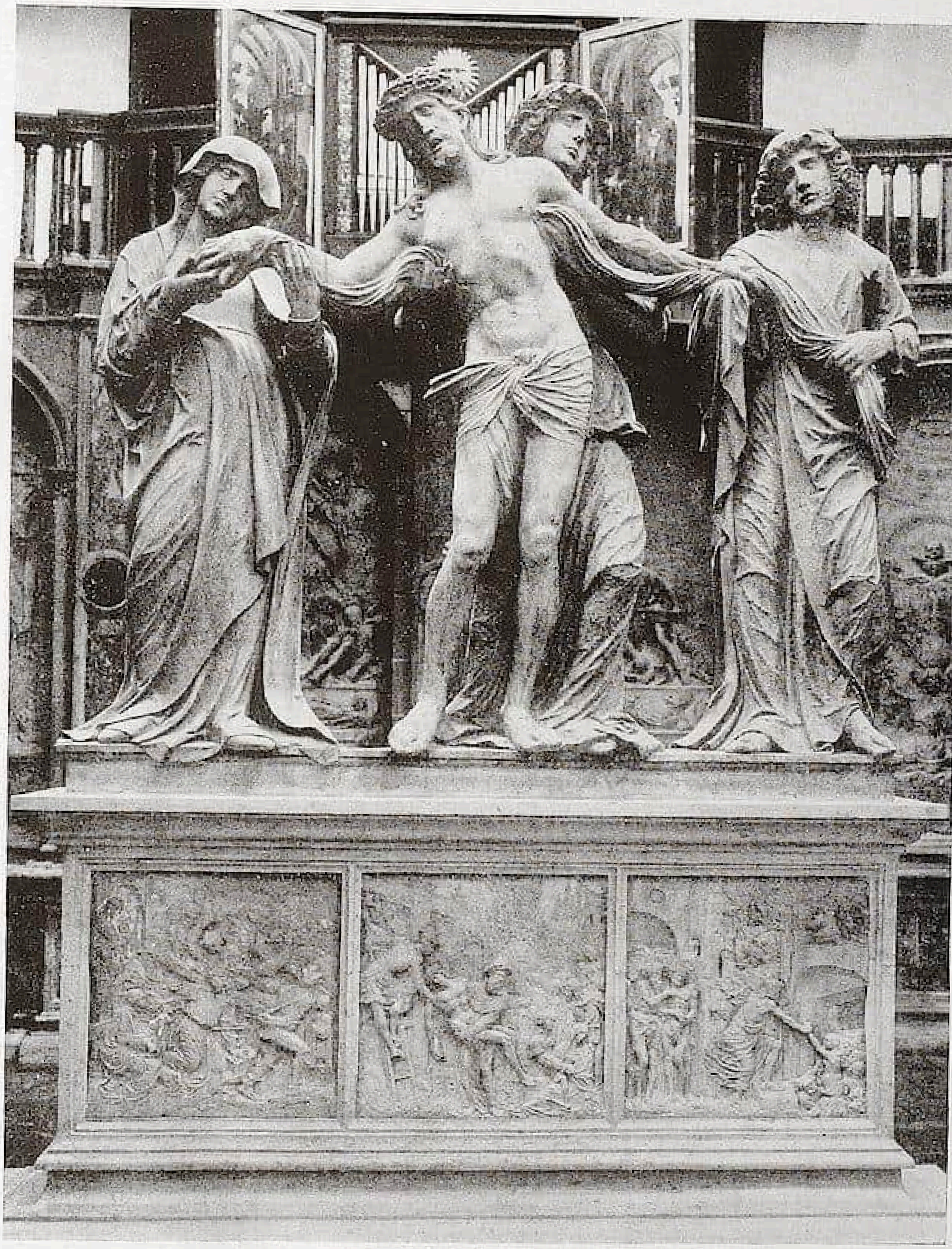
Anders ist die Stellung Dauchers. Er ist ein Übergangsmeister, der nicht aus eigenem Erleben, sondern durch äußere Einflüsse zur Renaissance kam. Was ihn zu ihr führte, war die Umgebung der Fugger und Burgkmairs, waren die Vorbilder der anderen Meister. Und bezeichnend ist es für ihn, daß der Annaberger Altar verglichen mit den Werken der Fuggerkapelle stärkere gotische Reminiszenzen aufweist, unruhiger, spielerischer wirkt. Hier, wo Daucher nicht den Anweisungen seiner Augsburger Auftraggeber und den aus dem Geiste des neuen Jahrhunderts hervorgewachsenen Vorbildern folgend im italienischen Stile arbeiten muß, spricht er sich in den Figuren (der architektonische Aufbau geht vielleicht auf seinen Sohn Hans zurück) in den altüberkommenen freien, willkürlich-scheinenden Formen der Spätgotik aus. In dem Geschlinge der Spruchbänder, dem Geäste des Stammbaumes äußert sich jenes Streben nach malerischer Verflechtung,

[1] Die Arkadenstellung der äußeren Wappen-Epitaphien findet sich ganz ähnlich auf Cimas Glorifikation Johannes des Täufers (Venedig, S. Maria dell'Orto). Mögen nun auch für sie Dürersche Vorzeichnungen vorgelegen haben — es ergäbe dies eine erneute Beziehung Dürers zu Cima — oder nicht, so scheint diese Verbindung enger als die zu den von Halm angeführten Beispielen.



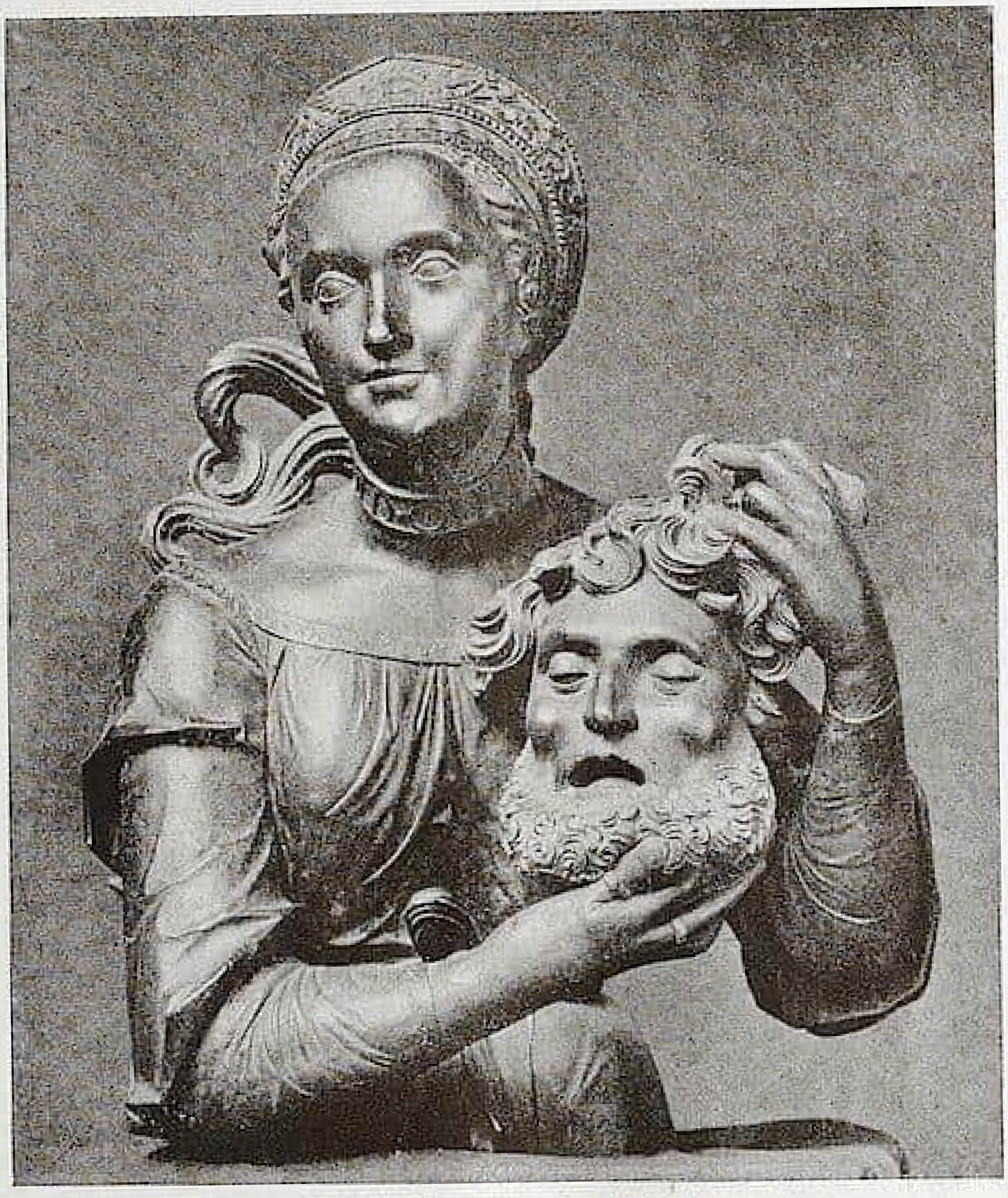
Die Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg (wiederhergestellt).

(Aufnahme Behringer, München.)

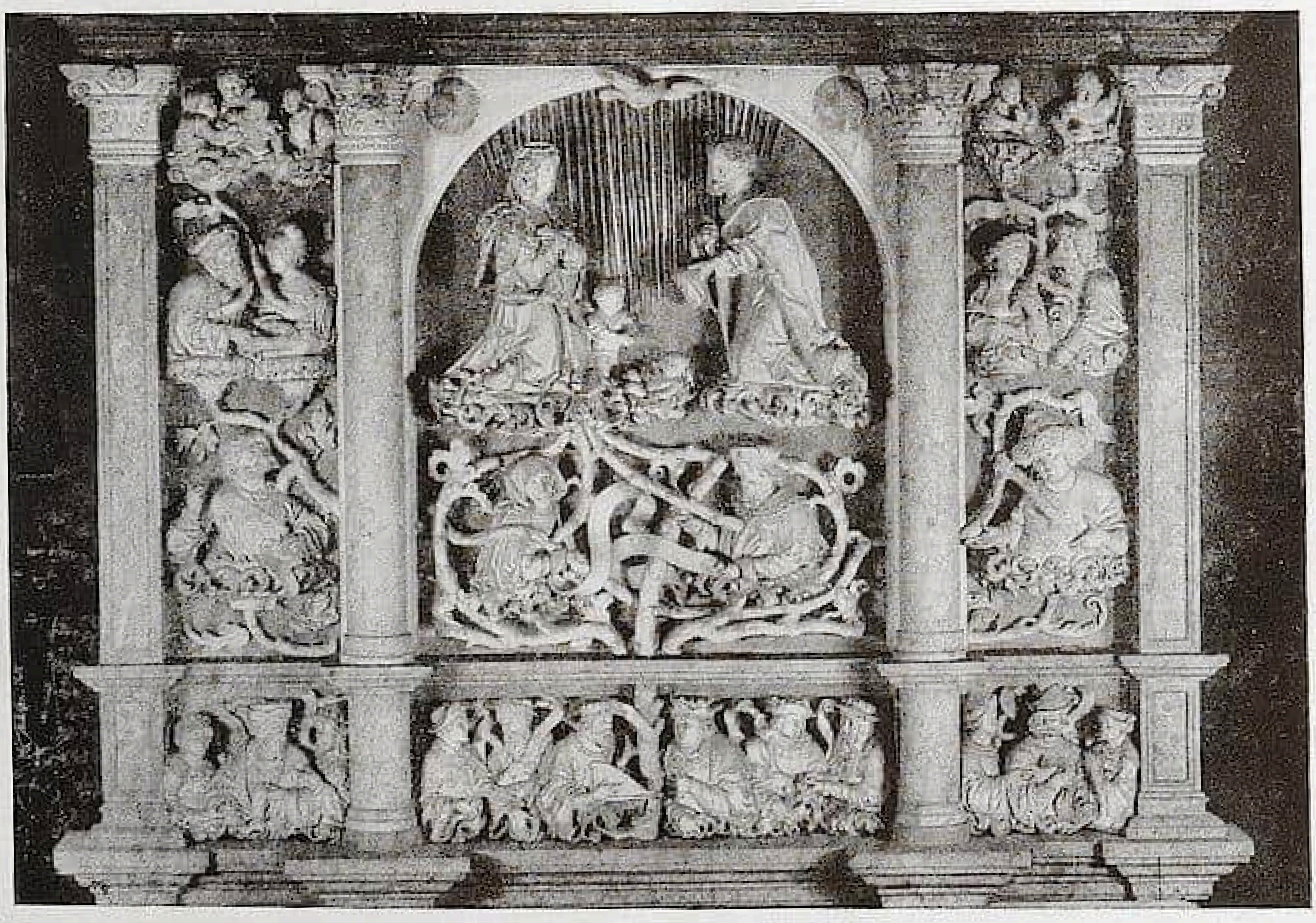


Fronleichnamsgruppe in der Fuggerkapelle.

(Aufnahme Behringer, München.)



Büste der Judith vom ehem. Chorgestühl. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. (Aufnahme der Staatl. Bildstelle, Berlin.)



Hauptaltar in der Annenkirche zu Annaberg. (Aufnahme Meiche, Annaberg.)

Barnaba da Modena. Madonna mit Kind.

Holz, Größe 57 × 35,5 cm.

Bes.: Bachstitz-Galerie, Den Haag.

nach Bewegungsreizen, aber auch nach naturalistischer Gestaltung, das der Spätgotik eignet. Die schwächlichen Gesimse sind wohl aus demselben gotischen Empfinden zu deuten; sie sollen das Ganze nicht zerlegen, die Bewegung nicht aufhalten. Das Zurückdrängen italienischer Formen findet sich auch im Spätwerk anderer Meister, bei Daucher dürfte es weniger aus einem Sich-Finden, als aus einem Fehlen von anderen Anregungen zu erklären sein. Verglichen mit dem Baumeister der Kapelle ist er der schwächere, dennoch bleibt der Schritt, den er aus der mittelalterlichen Gebundenheit getan hat, selbst wenn er nicht so absolut und konsequent ist, groß. Für ihn bedeutet die italienische Renaissance nicht eine neue Sprache, sondern in erster Linie Befreiung von gotischer Abstraktheit zu lebensvollerer Organik.

Eine Madonnentafel des Barnaba da Modena

Mit einer Tafel

Dieser norditalienische Maler aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, der 1367 in Genua ansässig ist (A. Venturi in Thieme-Beckers Künstlerlexikon), dürfte im Sinne unserer Zeit, die wieder eine ausgesprochene Neigung für die Trecentomalerei bekundet und der die sogenannten Primitiven jedweder Provenienz näher stehen als die klassischen Repräsentanten der Hochrenaissance, eine wesentlich höhere Einschätzung erfahren, als sie im allgemeinen Venturi (a. a. O.) gibt, der Barnaba kurzerhand einen „hinter seinen Zeitgenossen zurückgebliebenen Künstler" nennt und als Ort der Ausbildung Siena oder Pisa namhaft macht. Schon diese Hypothese steht wie Siréns neues und grundlegendes Buch über die Toscanischen Maler im 13. Jahrhundert[1] bestätigt, auf sehr schwachen Füßen, da bestimmt von einem „Oder" gar keine Rede sein kann. m Gegenteil: Die Gegensätzlichkeit in der künstlerischen Einstellung wie sie — allgemein Igesehen — beiden Malerschulen eignet, ist auch innerhalb der schulmäßigen Überlieferung so eminent, daß gewisse Merkmale leicht auf den ersten Blick erkennbar sind, wenn die künstlerische Herkunft aus einem der beiden genannten Orte überhaupt besteht. Und daß dies bei Barnaba da Modena der Fall, beweist grade die hier reproduzierte, vortrefflich erhaltene und wie mir scheinen will, auch künstlerisch außerordentlich sympathische Tafel. Denn diese weist deutlich alle Zeichen der Pisaner Überlieferung, die von Giunta Pisano ausgeht und länger als die übrigen Malerschulen Toscanas an der „Maniera greca", d. h. am byzantinischen Stil festhält, der, trifft die Zuschreibung überhaupt zu, auf unserer Tafel noch stark spürbar ist[2]. Nur vergleichsweise sei hier auf die bei Sirén reproduzierte Tafel 38 verwiesen, die eine Madonna mit der Rose des Luccheser Meisters Deodato Orlandi reproduziert und die, wenn auch wesentlich früher, doch eine bereits sehr viel stärkere Auflockerung aus der Gebundenheit der byzantinischen Manier erkennen läßt. Barnabas Altartafel dagegen hat noch den strengen Sgraffitostrich und jene Geschlossenheit der Komposition, die grade unsere modernen Künstler an solchem Werk vor allem fesselt. Dabei verrät der malerische Eindruck dieser Bilder, vornehmlich der Gegensatz des schwarzblauen Mantels der Madonna zu dem dunkelroten Gewand derselben und dem karmoisinroten Kleid des Kindes (das Ganze auf Goldgrund), eine Kultur des Geschmackes, daß schon in Wertung des rein Malerischen der Urheber dieses Bildes berechtigt wäre, kunstgeschichtlich einen hervorragenden Platz zu behaupten. Auch die unterhalb des Madonnenbildes angebrachte Gruppe des Schmerzensmannes zwischen Maria und Johannes, flankiert von zwei Heiligen, läßt im Kleinen eine zeichnerisch sehr sichere Hand und jene Geschlossenheit im Kompositionellen erkennen, die trotzdem nicht ohne inneres Leben ist.
Biermann.

[1] Bei Paul Cassirer, Berlin.

[2] Zu Barnaba da Modena vgl. ferner Corr. Ricci im Burlington Magazine Nov. 1913.

Die Florentiner Ausstellung der Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts

Von LUDWIG SCHUDT

I.

Das Zustandekommen einer Ausstellung von solchem Umfang war nur möglich bei einer zielbewußten, keine Hindernisse scheuenden Leitung und bei dem größten Entgegenkommen der öffentlichen und privaten Sammlungen.

Die Vorbereitung und Leitung der Mostra lag in den Händen von Ugo Ojetti, der allen Fachgenossen durch den glänzenden Erfolg, den die von ihm geleitete „Mostra del ritratto italiano“ des Jahres 1911 erzielte, hinlänglich bekannt ist. Ihm standen als Mitarbeiter Graf Camba als Vizepräsident und Dr. Luigi Dami als Generalsekretär zur Seite.

Zur Auswahl der Bilder in Italien selbst wurden besondere Unterkommissionen ernannt, an deren Spitze in der Regel die Sovraintendenti der Monumente standen. Natürlich waren auch im Ausland solche Komitees nötig: in Frankreich haben sich Pierre de Nolhac, in England Tancred Borenius und in Deutschland W. v. Bode, Hermann Voss und Hans Posse dieser Arbeit unterzogen.

Dank dieser Organisation ist es tatsächlich gelungen, die 1056 Bilder, die der Katalog aufzählt, auszuwählen, zu verpacken und rechtzeitig zu Beginn der Mostra in Florenz abzuliefern.

Vor allem kommen natürlich die großen staatlichen und städtischen Sammlungen in Italien in Betracht. Nur die wichtigsten seien genannt: die Galerien von Bergamo (Raccolta Carrara und Lochis), Bassano, Ancona, Lucca, Venedig (Museo Correr), Genua (Accademia Ligustica di B. A.), Triest, Faenza, Vicenza und Verona; die staatlichen Sammlungen Galerien Borghese und Corsini in Rom, die Brera in Mailand, die Galerie in Venedig, die Pinakotheken in Bologna, Ferrara, Parma, Turin, Neapel (Museo nazionale), die Uffizien und die Akademie in Florenz, die Galerie Estense in Modena und der Palazzo Bianco in Genua.

Als kleinere Sammlungen kommen daneben noch die Accademia Virgiliana in Mantua, die Sammlungen Poldi-Pezzoli und das Castello Sforzesco in Mailand sowie die Accademia dei Concordi in Rovigo in Betracht. Von den großen halböffentlichen Privatsammlungen sind die Galerien Spada, Barberini und die Accademia di San Lucca in Rom zu nennen.

Unabsehbar ist die Zahl der Privatsammler, die ihre Schätze für die Ausstellung hergegeben haben: der König von Italien, der der Mostra eine Anzahl von Werken aus den Schlössern in Rom, Genua, Venedig und Neapel zur Verfügung gestellt hat, die bisher fast völlig unzugänglich waren, der Vatikan, der sich mit einer Folge von Bildern aus Castel-Gandolfo an der Ausstellung beteiligt hat; ferner die Herren Carlo Ceresa in Bergamo, Ugo Ojetti in Florenz, March. Campori in Modena, Wenner in Neapel, Stucky, Italico Brass, Ravà und Giovanelli in Venedig und A. M. Cartolari in Genua.

Von den deutschen Sammlungen steht an erster Stelle das Kaiser-Friedrich-Museum und das Gymnasium zum grauen Kloster in Berlin, ferner sind die Namen Haberstock, Karl Westenburger, Ch. A. de Barlet und Otto Burchardt zu nennen.

Der Louvre in Paris hat sich mit mehreren Leihgaben an der Ausstellung beteiligt. Daneben sind die Sammlungen Jules Feral und M. Lazzaroni zu nennen.

Die Londoner National Gallery hat sich nicht beteiligt. Nur eine Anzahl von Privatsammlern J. S. Maynard, Bowyer Nichols, Spencer Churchill, H. Harrys und Harry Dent haben Bilder aus ihrem Besitz hergeliehen.

Diese glänzende Bildersammlung ist nun in den königlichen Gemächern des Palazzo Pitti, in 48 Sälen, die sich im rechten Flügel des zweiten und dritten Stockwerks befinden, untergebracht worden. Natürlich war es mit unendlichen Schwierigkeiten verbunden, die vielen Bilder in Räumen, die, zum Teil schlecht beleuchtet, nie für Museumszwecke bestimmt gewesen sind und von denen kein einziger Oberlicht hat, einigermaßen günstig zu hängen. Auch war es nicht überall möglich, neue Wandbespannungen anzubringen. Trotzdem ist die Ausstellungsleitung zum größten Teil dieser Schwierigkeiten Herr geworden. Manche Säle sind durch Zwischenwände abgeteilt worden. Sehr gut und glücklich war der Gedanke, Guardi und Longhi in dem Rokokosalon am Ende der großen Zimmerflucht unterzubringen, wodurch diese Bilder so recht in der Umgebung, für die sie geschaffen worden sind, sich befinden und damit zu einer unvergleichlich intimen Wirkung gelangen.

Über die Anordnung der Werke kann man verschiedener Ansicht sein. Am übersichtlichsten wäre es sicher gewesen, sie nach Schulen zu ordnen, wodurch dem Studierenden ohne weiteres die

großen Zusammenhänge klar geworden wären. Doch konnte dies Prinzip, wohl infolge der Raumverhältnisse, nicht immer befolgt werden. Nur bei den Venezianern, die Saal VI—XVI innehaben, ist es einigermaßen durchgeführt. Sonst sieht man sich jedoch fast durchweg in der mißlichen Lage, sich die einzelnen Schulen in mehreren, meist weit auseinanderliegenden Sälen zusammensuchen zu müssen. Auch hat der Raum für die Riesenmasse von Bildern nicht völlig genügt, so daß es sich trotz aller Umsicht nicht hat vermeiden lassen, daß einige Bilder und nicht gerade immer die schlechtesten an den Fensterwänden totgehängt worden sind.

Eine gute Orientierungsmöglichkeit gewährt der von Nello Tachiani redigierte Katalog. Er ist alphabetisch nach Meistern geordnet, unterrichtet in kurzen Biographien über Leben und Schulung der einzelnen Maler und wird dadurch zu einem ausgezeichneten Hilfsmittel. Bei der Eile der Herstellung sind die unterlaufenen Fehler ziemlich zahlreich. Sie dürften bei den Neuauflagen ausgemerzt werden.

II. Bologna

Die Zeitgrenze für die Auswahl der Künstler ist im allgemeinen die folgende: die Geburtsdaten der ältesten reichen nicht über 1550 hinauf und die Todesdaten der jüngsten nicht über 1830 hinab. Die sogen. Manieristen wie die Maler des Klassizismus bleiben somit von der Mostra ausgeschlossen.

Im allgemeinen waltete der Grundsatz, die großen Meister vor den kleineren zurücktreten zu lassen. Vor allem ist dies bei Bologna durchgeführt.

Die Carracci sind daher nur unzureichend vertreten: von Lodovico die bekannte Madonna degli Scalzi (Bologna) und von Agostino ein ausgezeichnetes Porträt. Von Annibale ist die hl. Margarete aus S. Catarina de' Funari in Rom zum erstenmal ohne Schwierigkeiten und bei günstigem Licht zu sehen.

Von der ersten Schülergeneration der Carracci können Domenichino, dessen Jagd der Diana (Borghesegalerie) ausgestellt ist und Albani, der nur durch zwei seiner bekanntesten Stücke, dem Puttentanz der Brera und dem Phaeton der Galerie Borghese repräsentiert wird, rasch abgetan werden. Auch von den zehn Arbeiten Guido Renis mag nur eine in englischem Privatbesitz befindliche Beschneidung Christi (Sammlung Harris-London) als weniger bekanntes Stück besonders genannt werden. Die Bilder sind von erster Qualität und zeigen den Künstler von der besten Seite.

Weit besser vertreten ist Lanfranco. Die beiden Fragmente des Hochaltars von S. Maria della Concezione in Rom zeigen ihn als einen Maler von allererster Qualität. Ebenso neu und wenig bekannt ist das der Commune di Sezze (Roma) gehörige Bild, das die Erscheinung der Madonna an den hl. Franz darstellt. Beide Werke sind geeignet, uns eine äußerst günstige Vorstellung von der Palette des Meisters zu geben.

Das Gleiche läßt sich von Guercino sagen. Neben dem H. Wilhelm von Aquitanien, einem seiner Meisterwerke (Bologna), finden wir zwei köstliche Arbeiten seiner Frühzeit, ein Schindung des Massyas (Corsinigalerie, Rom) und eine Madonna mit dem hl. Bruno (Ferrara, Pinakothek), die das Urteil Marangonis über den „vero Guercino" nur bestätigen.

Unter den mit den Carracci zusammen aufgewachsenen Meistern steht Tiarini an erster Stelle. Drei große Stücke, ein Wunder des H. Johannes (Reggio-Emilia, Mus. civ.), eine Kreuzigung (Modena) und eine Kreuzabnahme (Bologna) geben zusammen mit einigen kleineren Bildern eine ausreichende Vorstellung von seiner heute noch immer unzureichend bekannten Kunst.

Eine wirkliche Offenbarung bedeuten die fünf Werke Cavedones. Die Madonna mit dem hl. Alò (Bologna), die hinlänglich bekannt ist, zeigt noch nicht die Qualitäten einer breiten malerischen Durchführung wie die weniger beachteten Bilder aus S. Paolo in Bologna mit der Anbetung der Hirten und der Könige. Die gleiche außerordentliche Kraft und Fähigkeit des Künstlers zu großzügig farbig-dekorativer Wirkung zeigt weiterhin die kleine Skizze einer Glorifikation Mariae (Modena).

Eine ähnliche Malerbegabung tritt uns in den Werken des Andrea Donducci gen. Mastelletta (1575—1655) vor Augen, von dem wir durch eine Studie Marangonis genauere Kenntnis gewonnen haben. Die Taufe Christi aus der Servitenkirche in Bologna und noch mehr die Findung Mosis (Modena) zeigen eine fast impressionistisch anmutende Landschaftsauffassung. Ein Abendmahl (Modena) zeigt eine rein auf Farbeneffekte gestellte etwas flüchtige Malweise.

Von der zweiten Schülergeneration der Carracci verdient in erster Linie P. F. Mola, ein Schüler Albanis, Erwähnung. Dieselbe überraschend breite Malweise wie bei den beiden zuletzt erwähnten Meistern findet sich auch bei ihm. Es genügt die Bilder mit dem lesenden Jüngling (Florenz,

Slg. Contini) oder mit dem schlafenden Türken (Venedig, Slg. Ravà) daraufhin anzusehen. Eine sehr frische Landschaft hat er in der Predigt Johannes des Täufers (Slg. Ojetti, Florenz) gegeben.

Cignani und Franceschini sind auf der Ausstellung nur schwach vertreten. Der Übergang zur Kunst des 18. Jahrhunderts läßt sich am besten an den Werken des Gius. Maria Crespi (1664—1727) verfolgen. Der Meister hat seinen eigenen Saal mit 22 Bildern, die ihm zugeschrieben werden. Man kann ihn hier im ganzen Umfang seiner Kunst, als Porträtisten, als Maler von Altarbildern wie von Genre- und Volksszenen studieren. Die Repliken der sieben Sakramente aus Castel Gandolfo regen zum Vergleich mit den Dresdener Bildern an. Von den übrigen Hauptwerken müssen die Beichte der Königin von Böhmen (Turin) und die Heiligen Francesco Borgia, Stanislaus und Ludwig aus S. Bartolommeo in Modena besonders angeführt werden. Überraschend wirken seine Genreszenen wie die Fiera di Poggio a Cajano (Uffizien) oder die Spieler der Galerie Davia-Bargellini in Bologna, die ganz besonders modern anmuten. Zwei Empfänge von Gesandten (Slg. Podio-Bologna u. Briganti-Rom) stellen eine besondere Note seiner Kunst dar. Sie zeigen, wie stark der Einfluß war, den Crespi auf die Venezianer des Settecento ausgeübt hat.

Die Arbeiten der beiden bereits von Venedig beeinflußten Brüder Gandolfi führen uns ins späte Settecento. Von Gaetano sind nur eine Anzahl von Skizzen ausgestellt, vor allem eine Entführung der Dejanira und ein Raub Ganymeds (Bologna, Slgn. Mario Dagnini u. Gio. Cerchi). Gegenüber den prächtigen Arbeiten seines jüngeren Bruders erscheint Ubaldo mit den beiden Skizzen einer Andromeda und einer Diana und Endymion bedeutend schwächer.

III. Caravaggio

Caravaggio ist auf der Ausstellung so hervorragend vertreten, wie er noch niemals zu sehen war. Man sagt mit der Behauptung, daß mit dieser Mostra eine neue Epoche der Caravaggioforschung beginnen wird, sicherlich nicht zu viel. Der Katalog verzeichnet 17 eigenhändige Werke, 7 Zuschreibungen und 7 Arbeiten der Schule.

Es ist unendlich zu bedauern, daß sich die Galerie Doria in Rom mit ihren Jugendarbeiten des Meisters nicht an der Ausstellung beteiligt hat. Gerade durch diese Bilder wäre der Überblick über das Oeuvre Caravaggios viel umfassender geworden.

Die Bilder aus S. Luigi dei Francesi sind nach 300 Jahren zum erstenmal, seit sie die Werkstatt Caravaggios verlassen haben, wieder bei Tageslicht zu sehen. Der erste Eindruck wird etwas enttäuschen, da der Erhaltungszustand nicht der beste ist. Vor allem ist die linke Hälfte des Martyriums des hl. Matthäus außerordentlich nachgedunkelt. Besser erhalten ist die Darstellung der Berufung des Apostels und am besten das Altarbild mit dem hl. Matthäus. Es bietet sich uns eine unvergleichliche Gelegenheit, die Malweise Caravaggios kennenzulernen. Man wird über die freie, fast impressionistisch anmutende Technik mit ihren großen Farbmassen, die erst in der Entfernung zu einem Gesamteindruck zusammengehen, immer wieder erstaunen.

Die gleiche Überraschung bieten auch die Bilder aus S. Maria del Popolo, die an und für sich immer besser zu sehen waren. Doch auch hier ist es zum erstenmal möglich, die großartige Komposition und die erstaunliche Technik, mit der das Pferd auf der Bekehrung Pauli gemalt ist und die mit der der Bilder von S. Luigi völlig zusammengeht, richtig zu würdigen. Dieser Eindruck von der Kunst des Meisters wird durch den Marientod, den der Louvre geschickt hat, nur bestätigt, auch der Lautenspieler der Turiner Galerie, das schönste der kleineren Bilder, die hier zu sehen sind, zeigt dieselben Qualitäten.

An weiteren sicheren Werken Caravaggios sind die Madonna dei Palafrenieri und der hl. Hieronymus der Borghesegalerie, der triumphierende Amor der Berliner Galerie und das Mahl in Emmaus der Sammlung Patrizi zu nennen. Merkwürdig fällt die Madonna di Loreto aus dem Ganzen heraus, so daß der Versuch, sie aus dem Oeuvre Caravaggios zu streichen, immerhin verständlich wird.

Die weiteren Werke, die der Katalog noch als eigenhändig anführt, der Johannes (Basel), der David (Borghesegalerie), der Narciß (Corsinigalerie, Rom), der hl. Antonius aus SS. Quattro Coronati, der hl. Franz aus S. Maria della Concezione und der hl. Thomas von Villanova (Ancona, Pinakothek) dürften schwerlich eigenhändige Arbeiten des Meisters sein.

Von den Arbeiten, die Carravaggio mit mehr oder weniger Recht zugeschrieben werden, sind in erster Linie die drei Bilder der Galerie Spada zu nennen, die Lionello Venturi vor Jahren für unsern Meister in Anspruch nahm. Erwähnt mag noch werden, daß der David in der Tat angestückt ist und das Bild ursprünglich den Umfang der in Berlin befindlichen Kopie Elsheimers hatte.

Auch die Verleugnung Petri aus S. Martino in Neapel ist hier zu sehen. Von den Schulwerken mag die in letzter Zeit mehrfach besprochene hl. Katharina der Sammlung Barberini Erwähnung finden.

Diese glänzende Übersicht über das Lebenswerk dieses bahnbrechenden Meisters wird uns wohl befähigen, besser als bisher die Werke der Schüler von denen des Meisters zu sondern.

Manfredi, um mit dieser problematischen Figur zu beginnen, ist durch den Bacchus der Corsinigalerie in Rom vertreten, ohne dadurch zu einer greifbaren Erscheinung zu werden.

Von den drei Werken, die der Katalog von Saraceni aufzählt, ist nur die Predigt des hl. Raimund aus S. Adriano ausgestellt. Auch dieses Bild offenbart hier im Museumssaal malerische Qualitäten, die an Ort und Stelle wahrzunehmen unmöglich war.

In dem ausgezeichneten, auch archivalisch gesicherten Bild des Giovanni Serodine mit dem hl. Laurentius, der die Schätze der Kirche an die Armen verteilt (Conv. di Valvisciolo, Sermoneta), steht eine bis jetzt nur durch die Vita Bagliones bekannte Persönlichkeit greifbar und originell vor uns.

Orazio Borgianni, der ebenfalls der von Caravaggio inaugurierten Richtung gefolgt ist, ist uns durch die bahnbrechenden Arbeiten Roberto Longhis zu einer greifbaren Gestalt geworden. Die hl. Familie (Roma, Min. dei labori pubblici), der hl. Carl aus S. Adriano und zwei Darstellungen des toten Christus geben einen erschöpfenden Überblick über sein Lebenswerk.

Am ausgiebigsten aus diesem Kreis sind die beiden Gentileschi vertreten, denen Longhi und Voß eingehende Studien gewidmet haben. Orazio Gentileschi wird durch eine glänzende Auswahl seiner Werke repräsentiert, unter den Werken der Tochter Artemisia mag das aus Berlin stammende Bild mit den beiden Frauen hervorgehoben werden. Gerade was die Gentileschi anlangt, ist eine Klärung in den Fragen zu erwarten, die bis heute noch als ungelöst betrachtet werden mußten.

IV. Neapel

Setzen wir die Wanderung nach Neapel fort, so finden wir das Settecento am besten vertreten.

Von der ältesten Generation, die im Anschluß an die Carracci und Caravaggio arbeitete, vermag man sich nach dem hier Gebotenen nur schwer eine Vorstellung zu bilden. Die drei Bilder des G. B. Caracciolo, gen. Battistello (Christus und die Samariterin, Brera. — H. Onofrius, Corsinigalerie, Rom. — Befreiung Petri, Neapel, Monte della Misericordia) geben keinen vollen Begriff von der Kunst dieses Meisters.

Von Ribera sehen wir einige recht bekannte Stücke der Borghese- und Corsinigalerie in Rom Unter den Schülern dieser Meister kann man noch am besten Stanzioni in einer prächtigen Skizze einer Hochzeit zu Kana (Neapel, Chiesa dei Gerolamini) und der düsteren Pietà aus S. Martino studieren.

Von den großen Meistern des Seicento haben Mattia Preti und Cavallino ihre eigenen Säle; wir können sie daher aufs beste kennenlernen.

Von Preti sind eine Anzahl von Hauptwerken des Neapler Museums nach Florenz gekommen (Judith. — Gastmahl Baldassars); dazu kommen schwer zugängliche Stücke aus Privatbesitz. Die Privatsammler haben auch einen großen Teil der Bilder Cavallinis hergeliehen. Hier in dem Cavallinisaal tritt uns auf einmal eine der originellsten Künstlerpersönlichkeiten des ganzen Seicento in einer noch nie gesehenen Vollständigkeit gegenüber.

Von Luca Giordana kann man sich in Florenz in der Galleria Pitti und im Palazzo Medici-Riccardi eine Vorstellung bilden. Zwei Marktszenen erregen das allerhöchste Interesse, da sie uns den Meister als Maler von Stilleben allererster Qualität vor Augen stellen.

Leider ist Salvator Rosa, von dem die Galleria Pitti einige Hauptwerke besitzt, nur in einigen wenigen Bildern vertreten.

Ausgiebiger kann man den Übergang zum Settecento studieren. Sieben Bilder von Solimena, meist kleineren Formats, zeigen die typisch flackernde und nervöse Farbengebung dieses wichtigsten Giordanoschülers. Von dem zweiten der großen Meister des Settecento, Corrado Giaquinto, sehen wir ebenfalls eine Reihe kleiner Bilder, die eine hinlängliche Vorstellung von seiner sorgfältigen und geschmackvollen, aber etwas flauen Malweise geben.

Ans Ende des Jahrhunderts führen die Bilder des Girolamo Bonito: eine Anzahl galanter Szenen erinnern an die Bilder der gleichzeitigen französischen Maler. Etwas spießbürgerlich in der Auffassung schließt er die ganze Epoche ab und leitet zur Kunst des 19. Jahrhunderts über.

V. Genua

Einer der schönsten Säle ist dem großen Genuesen Bernardo Strozzi gewidmet. 22 Bilder gewähren immer neue Offenbarungen von der unerhörten malerischen Kraft, über die dieser Meister, neben den Venezianern, an denen er sich geschult hat, der größte Maler der ganzen Epoche, verfügte.

Der hl. Laurentius, der die Güter der Kirche an die Armen verteilt (Genua, Pal. reale), zeigt mit seinen satten, leuchtenden Farben den Meister in der Fülle einer Kraft. Ähnliche tiefgestimmte Farben bietet eine andere Szene aus derselben Legende (Genua S. Niccolò di Tolentino); geradezu an Watteau erinnert der David der Sammlung Italico Brass (Venedig). Die Skizze des Paradieses für das verlorene Fresko in S. Domenico gewährt wieder einen besonders köstlichen Einblick in die Art seines Schaffens. Eine Anzahl von Bildnissen zeigt ihn auch als Porträtmaler von ausgezeichneter Qualität. Die meisten dieser Gemälde sind in einem der größten Säle des unteren Geschosses hervorragend aufgestellt und wecken einen außerordentlichen Eindruck von der genuesischen Schule, die in Strozzi verkörpert erscheint.

Neben dieser überragenden Persönlichkeit treten die anderen Maler zurück. Ansaldo und Fiasella sind nur schwach vertreten. Reicher ist die Auswahl aus den Werken der verschiedenen De Ferrari. Gio. Andrea ist mit einem großen Bild, einem Wunder des hl. Ignaz (Accademia Ligustica), vertreten, das schon fast tiepoleske Farbeneffekte zeigt, Gregorio durch einen Tod des H. Franz, einem rasch hingeworfenen, impressionistisch anmutendem Bild, Orazio durch eine Anbetung der Hirten (Accademia Ligustica), ein Bild, das in vielem an frühe Werke Strozzis erinnert.

Von dem frühverstorbenen Valerio Castello, neben Strozzi vielleicht dem größten Genius der genuesischen Schule, sehen wir den Raub der Proserpina (Genua, Pal. reale) und die „Madonna del Velo“ (Osp. del Pammatone, Genua) die beide zu den glänzendsten Erzeugnissen der an malerischen Effekten so reichen Schule gehören. Auch eine Beschneidung Christi Castigliones, die neben den allbekannten Tierstücken dieses Meisters hier zu sehen ist, zeigt dieselben Qualitäten.

Alessandro Magnasco hat wie Strozzi seinen eigenen Saal, in dem 18 seiner Werke ausgestellt sind. Die Bilder umfassen so ziemlich das ganze Lebenswerk des Meisters und geben seit der Ausstellung bei Cassirer (1912) wieder die erste Gelegenheit, die Kunst dieses seltsamen Künstlers in ihrem ganzen Umfang kennenzulernen.

Die Auswahl aus der genuesischen Malerei, die hier geboten wird, ist sicher nicht umfassend, aber alles Ausgestellte ist von erster Qualität und weiß den günstigsten Eindruck von dieser noch wenig studierten Malerschule zu geben.

VI. Venedig

Venedig nimmt vielleicht den größten Raum auf der Mostra ein. Piazzetta, Tiepolo, Guardi, die Longhi, Cappella haben ihre eigenen Säle, die in Anordnung und Aufstellung zum Schönsten gehören, was die ganze Ausstellung bietet.

Nur einige weniger bekannte Stücke mögen von den 23 ausgestellten Werken G. B. Tiepolos genannt werden: die mächtige Taufe Konstantins aus der Pfarrkirche von Folzano (Brescia), die Immacolata (Vicenza, Pinakothek) und der farbenprächtige Heliodor (Verona). Einen besonderen Genuß gewähren eine Anzahl von köstlichen Skizzen, unter denen nur die Amphitrite des Triester Museums genannt sei, die in vielem an die Arbeiten unserer modernsten Meister erinnert.

Von Gio. Domenico sind unter anderm vier Passionsszenen aus der Frarikirche zu sehen, die den Sohn als dem Vater fast ebenbürtig erscheinen lassen.

Fast ebenso reich ist auch der Lehrer Tiepolos Piazzetta vertreten, nur die sog. Indovina (Venedig) und eine Immacolata (Parma) mögen als besonders hervorragende Stücke unter seinen 14 Bildern erwähnt werden.

Den Höhepunkt des Ganzen bildet eine Kollektion von 35 Bildern Guardis. Bilder wie einige Veduten venezianischer Lagunen, die Segenspendung Pius VI. auf dem Platz vor der Scuola di S. Marco (W. Burns-London), lassen fast einen modernen Impressionisten in ihm erkennen. Daneben ist aber auch noch Gelegenheit geboten, sich über seine Fähigkeiten als Figurenmaler ein Urteil zu bilden. Hier wäre der Platz, die Fragen zu erörtern, die Fiocco und Lapauze aufgeworfen haben. Man betrachte das Nonnensprechzimmer und den sog. Ridotto (Mus. Correr), ebenso die vieldiskutierten Deckenbilder der Sammlung Stucky in Venedig. Auch auf das hervorragende ebenfalls Guardi zugeschriebene Rosenkranzbild (Chies parr. di Belvedere, Aquileja) und die Parabel der Blinden (Slg. Romanelli-Paris) muß in diesem Zusammenhang hingewiesen werden.

Canaletto und Bernardo Bellotto sind nicht so glänzend vertreten. Interessant, weil weniger bekannt, sind die Vorgänger der besprochenen Meister, Carlevaris und Marieschi, von denen der letztere in vielem schon an seine Nachfolger heranreicht.

Von den Zeitgenossen oder unmittelbaren Vorgängern Tiepolos müssen Sebastiano Ricci und G. B. Pittoni besonders genannt werden. Stücke wie die Madonna mit den Seelen im Fegefeuer Bergamo, S. Alessandro della Croce) von Sebastiano Ricci, oder des hl. Matthäus von Pittoni zeigen sie als Maler von bedeutendem Können, die sich auch neben Tiepolo behaupten konnten. Auch von Francesco Cappella, einem bis jetzt weniger bekannten Piazzettaschüler, ist das gleiche zu sagen.

Die beiden Longhi sind in einer Anzahl guter Bilder vertreten: Alessandro durch eine Reihe seiner Porträts, Pietro durch mehrere Genreszenen. Auch Giulio Carpioni, ein Schüler des Padovanino, mag noch besonders genannt werden; als direkter Nachfolger der Manieristen steht er noch vor der durch die Ricci und Piazzetta angebahnten Reform.

VII. Rom und Florenz

Der Anteil, den Rom an der Entwicklung der Malerei des Seicento gehabt hat, kommt auf der Ausstellung nicht voll zum Ausdruck. Große Altarbilder der zweiten Hälfte des Jahrhunderts sind nur in geringem Maß nach Florenz gelangt. Nur Pietro da Cortona ist neben einigen kleineren Bildern mit dem Opfer an Bacchus aus der Florentiner Corsini-Galerie ganz gut vertreten. Auch das große Altarbild seines Schülers Romanelli aus S. Agostino in Rom (hl. Thomas von Villanova) darf nicht vergessen werden. Von Sacchi ist ein umfangreiches Bild aus den Magazinen des Kaiser-Friedrich-Museums zu Berlin mit der Trunkenheit Noahs zu nennen. Maratta erscheint als ausgezeichneter Porträtmaler mit Stücken aus dem Berliner Museum und aus der römischen Corsini-Galerie. Andere Meister wie P. L. Ghezzi oder die Chiari sind nur ganz unzureichend vertreten. Daher muß das große Bild Benefials mit dem Tod der hl. Margherita von Cortona (Rom, Araceli) besonders erwähnt werden als das einzige große Bild aus römischen Kirchen des späteren Seicento, das nach Florenz gekommen ist.

Kunstgeschichtlich von besonderer Wichtigkeit sind die drei dem Bernini zugeschriebenen Bilder (zwei Selbstbildnisse und ein David aus Rom), die wohl neue Anregung zum Studium von Berninis Tätigkeit als Maler geben werden.

Mehr erfahren wir in der Ausstellung über das römische Settecento. Von Pannini sind die beiden köstlichen Bilder aus dem Quirinal (Platz vor S. Maria Maggiore und der Quirinalsplatz) zu sehen die neben einigen anderen Veduten genügen, um ihn glänzend zu vertreten.

Auch die Bilder Batonis, hauptsächlich Darstellungen von Allegorien, sind von bester Qualität und werden wohl zu einer höheren Einschätzung seiner Kunst führen. Von den weniger bekannten Malern seien noch Locatelli, dessen der Galerie Barberini gehörige Stücke hier zu sehen sind, und Londonio mit einigen Tierbildern im Vorübergehen erwähnt.

Daß Florenz selbst an der Ausstellung nur mit wenig Werken beteiligt ist, ist begreiflich. Doch sei wenigstens auf eine Anzahl „Capricci" des Giovanni da S. Giovanni hingewiesen. Auch von Cristofano Allori (Madonna del Rosario, Pistoia, S. Domenico) und Matteo Rosselli (Drei Jünglinge im Feuerofen, Florenz, Akademie) sind ausgezeichnete Arbeiten zu sehen. Überraschend wirkt auch das monumentale Porträt des Ainolfo de' Bardi von Carlo Dolci.

VIII. Oberitalien. — Das Stilleben

Einige der größten Überraschungen bietet der Überblick über die Malerei Oberitaliens.

Mailand: Am besten sind die beiden Crespi und Morazzone vertreten. Die „Cena di S. Carlo Borromeo" (Meiland, Chiesa della Passione), wie der Kopf eines toten Fratre (Brera) von Daniela werden jedem Besucher unvergeßlich bleiben. Auch Cerano zeigt sich als Maler von bester Qualität in dem wundervollen Rosenkranzbild der Brera. Ebenso hinterläßt Morazzone mit seinen beiden Darstellungen der Ekstase des hl. Franz einen bleibenden Eindruck. Auch auf den Christus am Ölberg seines Schülers Francesco del Cairo muß hingewiesen werden.

Schließlich dürfen Bilder, die so außerordentlich modern anmuten wie die Wäscherin des Giacomo Ceruti (18. Jahrh.) oder eine Landschaft des Caspare Diziani († 1831. Slg. Campori, Modena) nicht unerwähnt bleiben.

Mantua: Den Bildern kleineren und mittleren Formats, aus denen uns Fetis Kunst im allgemeinen bekannt ist, gegenüber, bedeutet die Speisung der Zehntausend, die aus den Sammlungen

des Palazzo Ducale in Mantua nach Florenz gebracht worden ist, eine förmliche Offenbarung. Von riesigen Dimensionen und mit der Kraft eines Tintoretto gemalt, nimmt dies Gemälde an manchen Stellen das Settecento vorweg und gibt mehr als die allgemein bekannten Bilder eine Vorstellung von dem genialen Können dieses Meisters.

Eine weitere höchst beachtenswerte Erscheinung ist Giuseppe Bazzani (1690—1769). An Rubens, Feti und den Venezianern geschult, hat er sich einen völlig originalen Stil gebildet. Eine ganz eigenartig auf reine impressionistisch wirkende Farbzusammenstellungen beruhende Malweise tritt uns in den 15 Bildern, die der Bazzani-Saal birgt (Slg. Publio Podio in Bologna), vor Augen. Es ist eins der größten Verdienste der Ausstellung, diesen Meister aus seiner Vergessenheit hervorgeholt zu haben.

Bergamo: Carlo Ghislandi, den schon die Mostra del ritratto bekannt gemacht hat, ist durch fünf ausgezeichnete Porträts vertreten. Auch auf eine Genreszene wie die Näherin des Antonio Cifrondi mag besonders hingewiesen werden, weil solche Bilder tatsächlich bislang unbekannte Seiten der Kunst des Settecento offenbaren. Eine ebenso ganz ungewohnte Note in den Arbeiten der ganzen Epoche bietet eine Serie von Totentanzbildern des P. V. Borromini († 1839), die in Tempera breit hingemalt von unheimlicher Lebenswahrheit sind.

Piemont, Modena, Ferrara, Tirol: Unter den piemontesischen Künstlern ist an erster Stelle Claudio Beaumont zu nennen, dessen recht akademische Arbeiten allerdings keine Offenbarungen bedeuten. Pikanter wirkt ein skizzenhaftes Stück des Bernardino Galliari mit der Darstellung von Bacchus und Ariadne (Turin).

Unter den modenesischen Künstlern ist die reiche Sammlung von Bildern des Bartolommeo Schedone zu nennen, die eine gute Vorstellung von dem „stile tremendo" des Meisters vermitteln.

Schließlich sind noch Ferrara, woher einige Stücke von Bonone und dem sehr beachtenswerten Giuseppe Galetti gekommen sind und einige Tiroler Maler zu nennen. Die verschiedenen Unterberger und Troger erscheinen mit einer Anzahl prächtiger Skizzen, die in einem kleinen Kabinett vereinigt zu glänzender Wirkung gelangen.

Stilleben: Man ist bei dem Durchwandern der Säle von der Zahl der Stilleben überrascht. Fast alle Schulen haben solche gegeben. Von Luca Giordano wurde bereits in diesem Zusammenhang gesprochen. Zu nennen ist noch der Bruder Guercinos, P. A. Barbieri, der mit vier sehr schönen Bildern vertreten ist. Aber auch auf die Blumenstücke eines Mario de' Fiori, auf die Musikinstrumente des Baschenis (Bergamo) oder auf die Tierstücke eines Boselli (Piacenza) muß nachdrücklich hingewiesen werden. Unabsehbar ist die Zahl der einfach als „Scuola italiana" bezeichneten Werke, die dem Auge zum Teil die erlesensten Genüsse bieten.

Damit ist unser Rundgang beendet. Nicht entfernt konnte hier alles, was erwähnenswert gewesen wäre, besprochen werden. Es mußte genügen, mit flüchtigen Strichen anzudeuten, welche ungeheuren malerischen Werte die Kunst dieser zwei Jahrhunderte in sich birgt, und wie außerordentlich das Studium dieses Zeitalters lohnt. Sicherlich wird diese Ausstellung, für deren Gelingen die Wissenschaft der ganzen Welt der Commune di Firenze dankbar sein muß, den Anstoß zu neuen Studien und Entdeckungen geben und damit zu einem neuen Ruhmestitel der Stadt Florenz werden.

Der Büchersammler

Unter der Leitung von Professor Dr. G. Minde-Pouet
Leipzig, Deutsche Bücherei

Zu den Miniaturen der Leidener Wigalois-Handschrift

Mit drei Abbildungen auf zwei Tafeln *Von V. CURT HABICHT*

Des Wirnt von Gravenberg (um 1204) phantastischer Versroman: Wigalois aus dem Artuskreise ist in verschiedenen Handschriften erhalten. Die Leidener mit Minaturen geschmückte Handschrift[1] hat den seltenen und angenehmen Vorzug ganz genauer Datierbarkeit mit weiteren Bestimmungsmöglichkeiten. Das Buch trägt nämlich am Schluß den Vermerk, daß es 1372 von Jan von Brunswik, Mönch zu Amelungsborn, für Herzog Albrecht (II.) von Braunschweig-(Grubenhagen) geschrieben worden ist. Da kein anderer Verfertiger genannt wird und die Miniaturbeigaben als Arbeit mindestens ebenso wichtig sind wie der Text, darf man hier in dem Mönche Jan von Brunswick wohl auch den Miniator erblicken. Doch mag auch diese Frage nach dem Autor, da die ausdrückliche Aussage fehlt, offen bleiben, so sind wir doch wenigstens über Entstehungsort und -zeit eindeutig unterrichtet. Des phantastischen Epos Inhalt kann hier so wenig wie eine Würdigung seines Wertes gegeben werden. Jedoch erfordert ein volles Verständnis der drei hier zu behandelnden Miniaturen wenigstens ein etwas genaueres Eingehen auf die Basis der Illustrationen.

Abb. 1 stellt die Szene dar, wie Nereïa, der unglücklichen Königin Gamanie ausgesandte Botin, im Schloß des Königs Artus erscheint, um Hilfe für ihre Herrin zu erbitten. Ich lasse die Hauptstellen des Gedichtes (von Vers 1718 ab) folgen:

do der künec ze tische saß
und innen des dô er az,
kom ein maget riche
geriten höveschliche
mit ir getwerge ûf den sal.

Es folgen Beschreibungen ihres weißen Pferdes, ihres Gewandes und Aussehens. Der Zwerg singt ein „wunnecliches" Lied und Nereïa richtet ihren Auftrag („mich hat gesant mîn frouwe her in iuwer lant") aus.

Wie stark der Miniator in Hauptsachen von diesen Schilderungen abweicht, braucht nicht besonders hervorgehoben zu werden.

Abb. 2. Die Miniatur schildert im wesentlichen die V. 2356 erzählten Begebnisse. Dem jungen Helden Wigalois, dem Ritter mit dem Rade (Wappen an Helm und Schild), und Nereïa begegnet eine klagende Jungfrau, die Nichte der Königin von Persia. Auf der Miniatur sehen wir links vorne Nereïa auf ihrem weißen Pferde und mit ihrem Zwerge wieder, neben ihr Wigalois. Auf der anderen Seite die klagende Jungfrau, die folgendermaßen im Epos beschrieben wird:

mit grôßer klage reit die meit
über die strâze aleine.
ihr freude diu was kleine.
sie reit ein pfärit wolgetân:
unz ûf sîn knie reicht im sîn man:
daz was rôt alsam ein bluot.

[1] Im Besitz der Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde zu Leiden, der ich für die Erlaubnis zur Anfertigung von Photos hiermit ergebenst danke. Die ursprünglich für mein Buch über die niedersächsische Malerei bestimmten Photos sind hier (Abb. 1 u. 3) zusammen mit einer der Sammlung Dr. Fr. Stoedtner wiedergegeben.

ir gereite daz was harte guot
von golde und von geſteine.
Auch fuort die maget reine
einen rok von pliâte.
von rotem ſiglâte
fuorte ſi ein kappen an,
ein vedere, wîz alſam ein ſwan,
daz niht edelers mohte ſin,
diu was guot hermîn,
dar in gefürrieret,
mit Zobel wohl gezieret.
die Zöpfe wâren enpflohten gar:
ûf den ſatel reicht ir thâr,
daz was goltvar unde reit
darûf ein huot, der was breit,
von pfâwenfedern geſtricket wol . . .

Auch entſpricht dieſer ſehr ausführlichen Schilderung die Darſtellung in den wenigſten Zügen.

Abb. 3 ſtellt die Szene dar, wie der König von Korntin (vielmehr die Erſcheinung ſeiner Seele) Wigalois eine Blüte von einem Wunderbaum bricht, die ihn vor dem „boeſen ſmac" des Lindwurms, mit dem er im folgenden zu kämpfen hat, ſchützen ſoll. Die Schilderung des Königs lautet: (V. 4629 ff.)

der hêt Zöpfe alſam ein Wip
beidiû ſin wât und ſin lip
diu waren lieht ſunnevar
lûter und ſô rehte klar.
. . . .
ein houbet daz was ſchône
gezieret mit der Krône . . . .

Eine Darſtellung der niederſächſiſchen Miniaturmalerei des Mittelalters gibt es nicht. Soweit das Material erreichbar und für meine Geſchichte der Tafelmalerei nötig war, habe ich es herangezogen [1]. So iſt es immerhin möglich, die notwendige Umgrenzung vornehmen zu können. Eine wirklich ekſtatiſche Kunſt hat es in Niederſachſen in ihrer Blütezeit des 14. Jahrh. kaum gegeben. So verwundert es nicht, in einer Anzahl von illuminierten Handſchriften, von denen die wichtigſten das Plenar Otto des Milden [2], ein Miſſale der Beverinſchen Bibliothek zu Hildesheim [3], die Sachſenchronik im Staatsarchiv zu Bremen [4] und der Wilhelm von Oranſe in der Ständ. Landesbibliothek zu Kaßel [5] ſind, (ſämtlich um 1340 entſtanden), vorwiegend irgendwie realiſtiſch gemeinte und anmutende Anſätze, ein Loskommen vom zeichneriſchen, ſpitzen, erregten Stile der vorausgehenden Miniaturmalerei zu finden.

Bei unſeren Miniaturen der etwa 30 Jahre ſpäter entſtandenen Leidener Handſchrift erſcheint ein völlig anders gerichteter, faſt altertümlich erſcheinender, Stilwille. Gerade die Kraft der Abſtraktion, die Unbekümmertheit um das gewohnt Gegenſtändliche, ein erſichtlicher Drang nach ornamental wirkender Stiliſierung ſind hier in einem ſolchen Ausmaße beſtimmend, daß ſie nicht überſehen werden können. Die Flächenhaftigkeit der Bildanlagen und formale Übereinſtimmungen erwecken ſofort die Erinnerung an Textilien. Es ſind allerdings in Niederſachſen — wie wohl überall — vorwiegend die Frauenklöſter geweſen, in denen dieſer Kunſtzweig zu vollendeter Höhe gebracht worden iſt. Aber es iſt nicht nur die doch wohl beſtimmt anzunehmende Männerhand, die Eigenarten des Formgefüges ſelbſt, laſſen eine ſtärkere Verbindung — etwa nach vorliegenden „Teppichen" — höchſt unwahrſcheinlich erſcheinen. Die unleugbare enge Verwandtſchaft erfordert andere Erklärung. Ich habe den künſtleriſch deutlich ausgeſprochenen Willen nach abſtrakt-ornamentaler Geſtaltung als einen die niederſächſiſche Malerei ſtreckenweiſe überhaupt ſtark beſtimmenden Zug nachweiſen können. Aus ihm entſpringt die Geſamtauffaſſung und gewiſſe Anlehnungen an vorliegende Formulierungen, wie ſie in den Textilien zu finden waren; vor allem in den Darſtellungen der Bäume, Blätter und Blüten. Der in den künſtleriſchen Fähigkeiten zweifellos gehemmte Wille verfällt dazu in Eigentümlichkeiten, die aller Primitivität gemeinſam ſind und die wir heute nicht mehr gern nur mit „Unvermögen" und „Nichtkönnen" zu deuten bereit ſind. Der illuſtrative Zweck der Bildbeigaben und die anderwärts erreichte Möglichkeit zu einer dem Text adaequaten Begebenheitsſchilderung laſſen aber doch einen gewiſſen Maßſtab zu. Namentlich die Miniatur Fol 17v (Abb. 1) zeigt da doch deutlich, daß Schwierigkeiten umgangen werden, ſo daß eine genaue Deckung zwiſchen Text und Darſtellung nicht erreicht wird. Mag man die Wertung: Un-

[1] Vgl. V. Curt Habicht, Die mittelalterliche Malerei Niederſachſens. Straßburg 1919.
[2] Id. S. 62 ff. und Abb. in W. H. Naumann, Der Reliquienſchatz des Hauſes Braunſchweig-Lüneburg. Wien 1891.
[3] Habicht, a. a. O., S. 64 ff. und Taf. X.
[4] Habicht, a. a. O., S. 68 ff.
[5] Habicht, a. a. O., S. 69 ff.

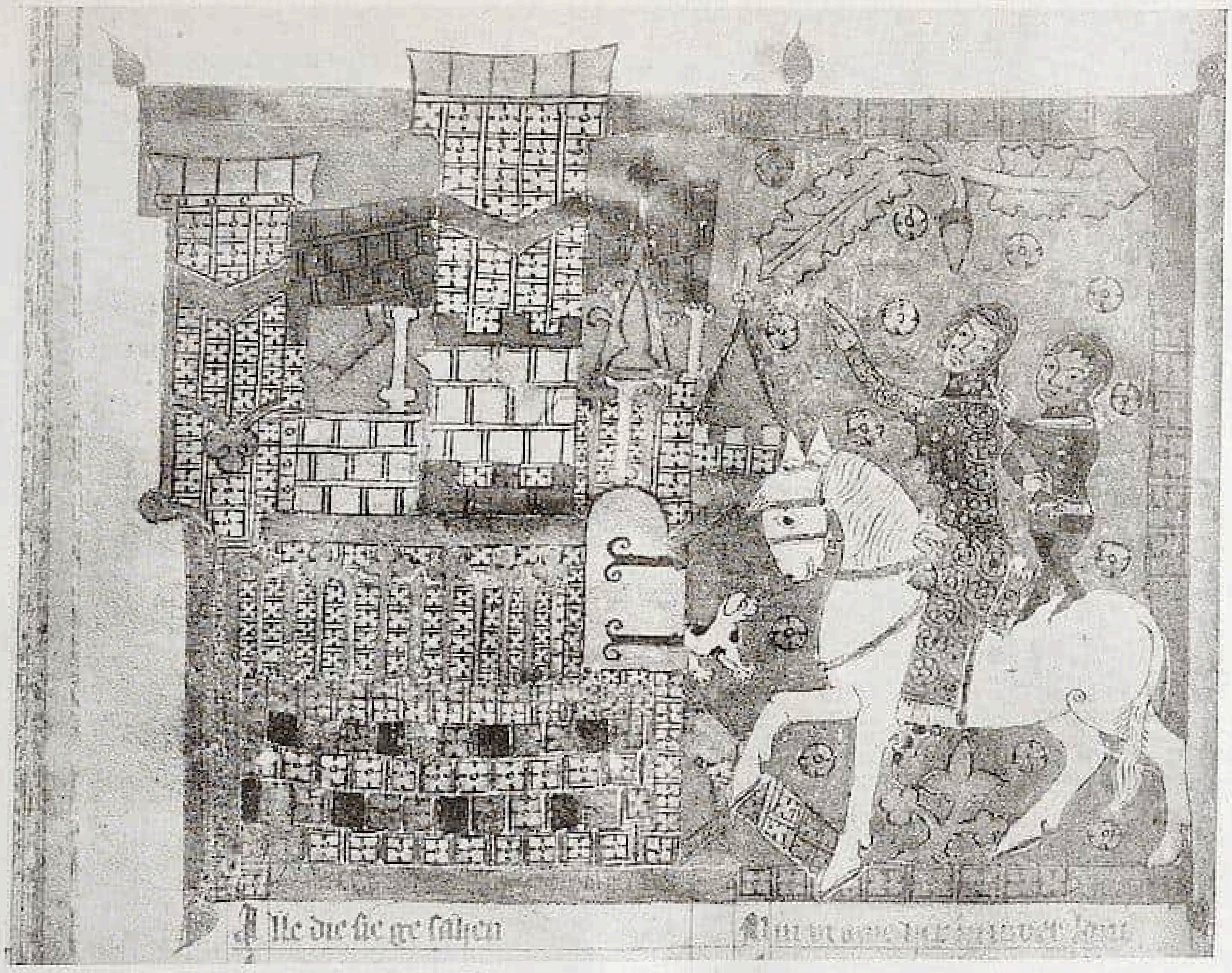


Abb. 1. Nerëia erſcheint an König Artus Hofe. Miniatur der Leidener Wigalois-Handſchrift.

Abb. 2. Nerëia und Wigalois begegnet die klagende Jungfrau. Miniatur der Leidener Wigalois-Handſchrift.

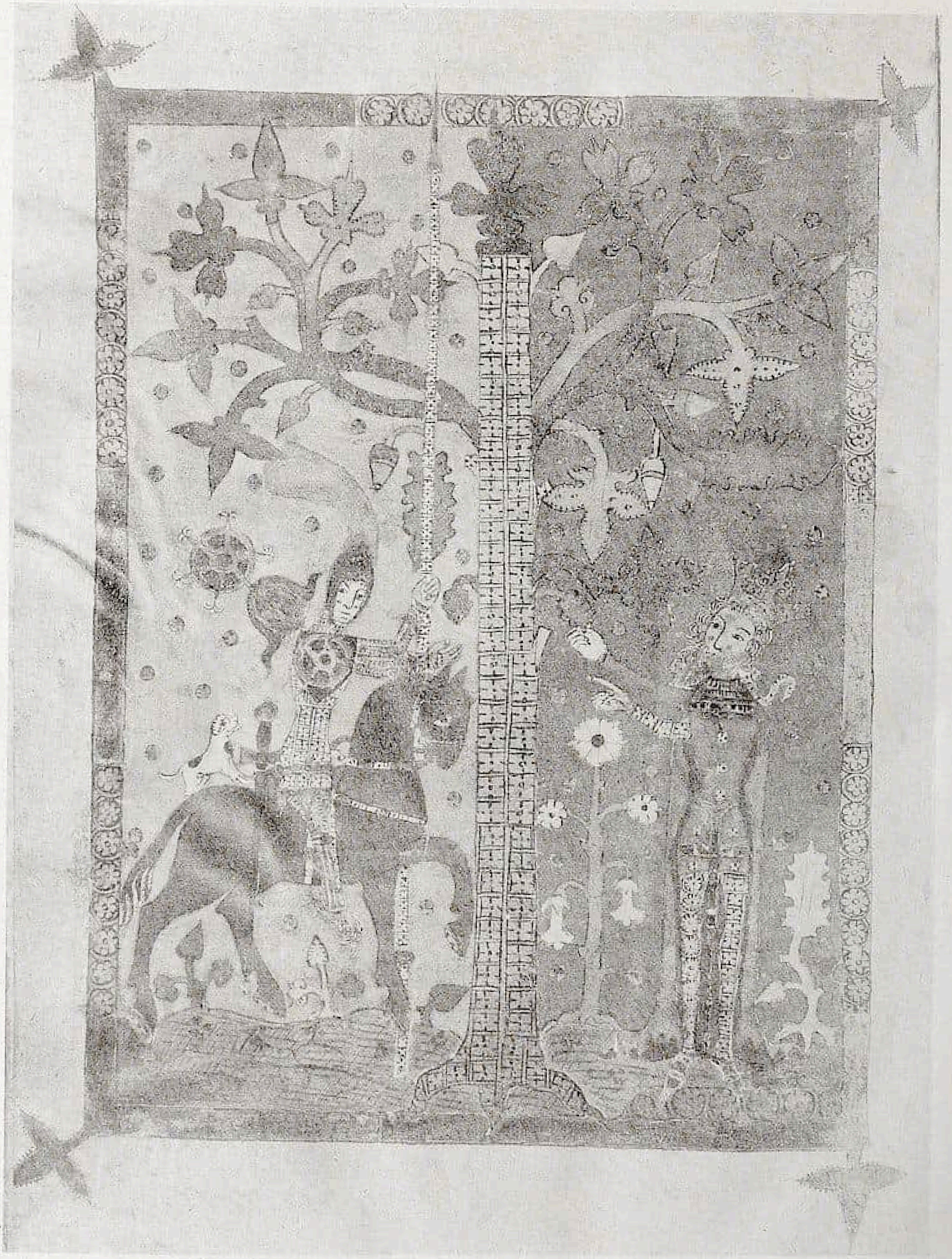


Abb. 3. Der König von Korntin und Wigalois. Miniatur der Leidener Wigalois-Handschrift.

fähigkeit meiden, so darf man von Ungewohntheit sicher sprechen. Sie verbürgt allerdings — wie bei vielen künstlerischen „primitiven" Äußerungen — eine reizvolle Unbekümmertheit — Naivität —, die der gesamten formalen Ausdrucksweise ein eigenartiges Gepräge gibt und die zweifellos im Schaffen immer mehr zur Abwendung von der dingsachlichen Gegebenheit zu freien Formspielen ermuntert hat. Es entstehen die Ansätze, aus denen jede abstrakte Kunst entspringt, die Formwerte erhalten eigengesetzliche Bedeutung. Dieser Weg, der im Mittelalter nie zu Ende gegangen worden ist, wird hier zunächst durch die illustrative Aufgabe durchkreuzt. Es tritt der — auch aus anderen Gründen mögliche — Ausweg ornamentaler Vermischung mit Zustandsschilderung ein. Diese psychologische Erklärung trifft dann noch auf die bereits genannte ornamental-dekorative Neigung der niedersächsischen Malerei, so daß der Ring geschlossen ist und die an sich erstaunliche — für die Zeit um 1370 — Formsetzung ihre ausreichende Begründung erfährt.

Der Zukunft gehörten Formprobleme, wie sie zum Teil in den erwähnten früheren Miniaturen bereits aufgegriffen waren und die letzten Endes auf eine dreidimensionale, veristische Gegebenheitsschilderung drängten. Ihnen konnte sich auch der ungewohnteste Künstler kraft des überindividuellen Zwanges der Ausdrucksmittel — was wir Stil nennen — in späterer Zeit nicht mehr entziehen.

Neue schöne Bücher

Wenn jetzt die Leipziger Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe, deren Leitung die sächsische Regierung nach Max Seligers Tode klug Walter Tiemann anvertraut hat, es unternimmt, Drucke herauszugeben, die in ihren eigenen Werkstätten von Lehrern und Schülern hergestellt sind, so erhält man nicht nur Beispiele, was an dieser Akademie bei bester buchgewerblicher Ausbildung geleistet wird, sondern ganz selbstverständlich mit diesen Beispielen zu gleicher Zeit deutsche Musterdrucke. Als erste Probe des neuen Unternehmens liegt Shakespeares „Troilus und Cressida" vor in der Übersetzung von Hans Rothe, ein Quartband in 300 Exemplaren unter Druckleitung des Lehrers für Künstlerische Typographie Georg A. Mathéy gedruckt, mit 12 farbigen Lithographien von Kurt Werth geschmückt, in einer weißen Broschur mit lithographiertem Titel und dazu als Hülle ein Pappkasten mit aufgeklebtem Titelschild. Denkt man an den Winckelmann-Druck zum 500jährigen Jubiläum der Universität Leipzig 1909 oder an Ibsens Kronprätendenten von 1911 zurück, die damals aus der Privatpresse der Akademie hervorgingen, so erkennt man, daß die Akademie heute auf dem Gebiete des schönen Buches anderen Zielen zustrebt, und fühlt den Geist ihres Leiters, der seine Erfolge als Buchkünstler durch Maßhalten, Verzicht auf alle entbehrlichen Zutaten, geschmackvolle Einfachheit und Gediegenheit errang, der stets an Stelle von Pracht echte Schönheit setzte. Dieses Shakespearesche Werk in dieser Übersetzung war ein gutes Probestück: es stellte mit seiner Szenenfolge ohne Akteinteilung, mit den szenischen Bemerkungen und Personennamen und der Mischung von Vers und Prosa eigene Anforderungen an die Kunst des Setzers und verlangte vom Illustrator Stellungnahme zu der schwankenden Kritik über die Auffassung dieses vielgedeuteten Stückes. Die typographischen Probleme sind unter Verzicht auf jeden Schmuck, auf Zierstücke und Initialen ausschließlich durch die vorzügliche Anordnung des Satzes, der ohne Unterbrechung fortläuft, einwandfrei gelöst. Als Type ist die einfach-schöne ältere Walbaum-Antiqua und, für die Namen und szenarischen Bemerkungen, die entsprechende Kursiv gewählt. Die ganzseitigen, in der Größe des Satzspiegels gehaltenen, vielfarbigen, ein kräftiges Rot und Grün bevorzugenden Lithographien sind ein glänzender äußerer Buchschmuck, aber auch in ihrer Auffassung, die die barocke Welt und das Theatralische betont, Buchillustrationen im besten Sinne, weil sie die gewollte Stimmung erzeugen helfen, in die bereits der lithographierte Titel mit der charakteristischen Figur der Cressida versetzt. Wir dürfen auf Kurt Werth, der bis vor kurzem noch Schüler der Akademie war, nach dieser Leistung Hoffnungen setzen.

Nicht zur Reihe dieser Drucke der Akademie gehörig, aber auch wieder in ihren Werkstätten unter Aufsicht von Georg A. Mathéy gedruckt ist Richard Dehmels Tagebuch 1893—94, von Gustav Kirstein, Walter Tiemann und E. R. Weiß aus Dehmels Nachlaß als erste Veröffentlichung der neu gegründeten Dehmel-Gesellschaft für ihre Mitglieder herausgegeben. Wieder ein schönes Buch in der Göschen-Antiqua (Mittel!) mit einer bescheidenen farbigen Initiale als einzigem Schmuck, nur durch die Beherrschung aller typographischen Gesetze wirkend, eine Huldigung für seinen Verfasser, der selbst eifrig auf die Druckschönheit seiner Werke bedacht war. Das Tagebuch umfaßt

die Zeit vom Dezember 1893 bis zum Mai 1894, jene kritischen Monate, da Dehmel aus Italien heimkehrte, zur Klärung über sein wahres Innenleben kam und, den Broterwerb des Versicherungsmathematikers abschüttelnd, sich ganz dem Dichtertum ergab, reich an Bekenntnissen über sich selbst und seine Werke, die er von der Vernichtung ausschloß und zu einer späteren Veröffentlichung für wert erachtete, also ein Buch, das auch eine literarische Bedeutung hat. Gerade deshalb ist es zu bedauern, daß diese Aufzeichnungen, so sehr auch die schöne äußere Form, in der sie dargeboten werden, erfreut, nur für einen kleinen Kreis zu hohem Preis (M. 300.—) erreichbar sind. Dehmel gehört zu unseren ganz Großen und muß und wird Allgemeingut werden, und wer ihn liebt, sollte daher seine Dichtungen und Gedanken ins Volk tragen, nicht für wenige Begüterte drucken. Damit wäre doch wohl sein Andenken noch nachhaltiger geehrt als mit der Erhaltung seines Hauses, für die die Erträgnisse der Gesellschaft bestimmt sind.

Eine meisterhafte typographische Leistung ist auch Das Hohe Lied Salomos mit Holzschnitten von Ludwig von Hofmann, bei Otto von Holten in Berlin verlegt und gedruckt in der von Marcus Behmer gezeichneten Schrift; 380 Exemplare auf Zandersbütten, davon 30 signiert und mit der Hand in englisches rotes Ziegenleder mit Vergoldung von Bruno Scheer, die übrigen in Halbpergamentband gebunden. Wie die 11 Holzschnitte Hofmanns mit der Schrift zusammengehen, in den Satzspiegel eingepaßt sind und mit ihm einen einheitlichen Druckblock bilden, und wie dieser festumschlossene tiefschwarze Druckblock auf die Seite gesetzt ist, das kann nicht übertroffen werden. Und wie ganz anders hat L. von Hofmann mit seinen Holzschnitten den wahren Geist des Liedes erfaßt als Lovis Corinth 1910 mit seinen Lithographien für den Druck der Pan-Presse!

Noch ein zweites von Ludwig von Hofmann illustriertes Buch ist erschienen: Die Gedichte „Das Buch der Träume" von Eduard Stucken, den 13. Prospero-Druck im Verlage Erich Reiß in Berlin bildend, aus der Spamerschen Offizin, in 250 Exemplaren, davon 60 auf Handbütten in Ganzpergament und signiert, die übrigen auf Bütten in Halbpergament. Seine 10 ganzseitigen Originalsteindrucke mit allen Merkmalen seiner hohen zeichnerischen Kunst, seiner Einfühlungsfähigkeit in die Traumgedichte des Verfassers und ihrem flächenhaften Charakter machen den Druck zu einem besonders schönen Beispiele des illustrierten Buches. Ludwig von Hofmann bewährt mit diesen beiden Illustrierungen seine Meisterschaft auch auf diesem Gebiete.

Der Verlag Felix Meiner in Leipzig hat mit „Fichtes Reden in Kernworten" seinen Heros in neuer Form zu Ehren gebracht, indem er uns seine 14 Reden an die deutsche Nation mit entschiedener Beschränkung auf ihre großen antreibenden Leitgedanken darbietet, also unter Fortlassung der näheren reflektierenden Ausführungen, aber ohne jede Änderung. Rudolf Eucken in einem Nachwort heißt diesen Gedanken gut und bestätigt, daß Fichte hier unmittelbar mit dem Kern seines Wesens zu uns spricht. Die Zusammenfügung des so gekürzten Textes zu einem Ganzen hat Raymund Schmidt ausgeführt. Poeschel & Trepte in Leipzig haben das Buch in der monumentalen Behrens-Fraktur (fette Cicero!) gedruckt und mit der Kunst, die diese Druckerei auszeichnet, diese Behandlung des Textes auch im Satzbilde dadurch zum Ausdruck gebracht, daß rote Trennungslinien dem Leser die einzelnen Teile der Reden, die ausgewählt wurden, anzeigen. Diese roten Linien sind dann weiter zur Umrahmung des Satzspiegels geführt worden und ergeben eine ausgezeichnete, zugleich dekorativ wirkende Lösung des nicht leichten Druckproblems, an dem ein weniger sicherer Beherrscher des Satzes leicht scheitern konnte. 300 numerierte Exemplare wurden auf echt Bütten abgezogen und in Halbleder gebunden. Möge diese Ausgabe des entscheidenden Gedankenganges der Reden von neuem klar machen, wie eng Fichte mit den uns heute bewegenden Fragen verbunden ist.

Arthur Schnitzlers Puppenspiel „Der tapfere Cassian" hat der Verlag Karl König in Wien in einer hübschen Sonderausgabe zu des Dichters 60. Geburtstage herausgebracht: in einer alten Schwabacher von der Offizin Christoph Reißers Söhne in Wien gedruckt und mit 6 ganzseitigen farbigen Steinzeichnungen von Oskar Laske geschmückt, die in Stil und Farbe das Spiel famos illustrieren; auch der farbig lithographierte Bildumschlag des Buches, das fast Quadratform hat, läßt gelungen die Stimmung des Spiels anklingen. Wer Spott, Ironie und Skepsis, die lehren, all das Tun und Treiben des Lebens nicht ernst zu nehmen, als graziöse Attribute der Schnitzlerschen Kunst betrachtet, wird die Wahl dieses Puppenspiels für diese Huldigung des Dichters ganz geeignet finden. „Wir spielen immer; wer es weiß, ist klug." Georg Minde-Pouet.

Rundschau des Büchersammlers

Das ostasiatische Buch / Josef Weiß-Ausstellung in der Deutschen Bücherei / Ein deutsches bibliographisches Unternehmen für Rußland.

Unter den dem Buchwesen gewidmeten Veranstaltungen des letzten Monats verdient besonders die Monatsversammlung des Berliner Bibliophilen Abends hervorgehoben zu werden, die am 2. Mai unter starker Beteiligung im Frühstücksraum der Preußischen Staatsbibliothek stattfand. Das große Interesse, das dieser Versammlung galt, war offensichtlich durch das Thema des Abends, das „ostasiatische Buch", veranlaßt, das der Leiter der ostasiatischen Abteilung an der Preußischen Staatsbibliothek, Prof. Hülle, zum Gegenstande eines fesselnden Vortrags gewählt hatte. Unsere Kenntnisse des ostasiatischen Buchwesens sind ja im allgemeinen sehr lückenhaft; auch in unseren Lehr- und Handbüchern des Buchwesens wird dieses Gebiet immer nur ganz kurz gestreift, ja vielfach ganz falsch dargestellt. Um so mehr war es zu begrüßen, daß ein so bedeutender Kenner der ostasiatischen Welt wie Prof. Hülle in seinem Vortrag einen Überblick über Charakter und Geschichte von Buch und Schrift in China und Japan gab, der eine Fülle interessanten, wenig oder gar nicht bekannten Materials enthielt. Von höchstem Interesse war die Erwähnung der Tatsache, daß noch jahrhundertelang nach Erfindung der Lettern in Ostasien doch immer wieder Druckplatten zur Verwendung kamen, was einmal seinen Grund in der ungeheuren Zahl von Typen hatte, die ja eigentlich einer praktischen Auswertung der großen Erfindung hier sehr im Wege stand, andererseits aber nach Ansicht des Redners in künstlerischen Motiven seine Erklärung findet, indem durch Druckplatten ein schöneres Satzbild erzielt würde, als durch bewegliche Lettern. Es wäre sehr zu wünschen, daß Herr Prof. Hülle diesen Vortrag ebenso wie seinen Aufsatz über „Das chinesische Schrifttum" (Sonderveröffentl. d. Ostasiat. Zeitschrift 3, 1920) einem weiteren Kreise zugänglich machte! Anschließend sprach Herr Dr. Wolfheim über „Neue Musik-Schöndrucke". Eine kurze Diskussion über das letztere Thema beschloß den gehaltreichen Abend.

Von buchgraphischen Ausstellungen (über die Florentiner Buchmesse wird im nächsten Hefte des „Büchersammlers" zu berichten sein) dürfte die Ausstellung von Holzschnitten mit besonderer Berücksichtigung der buchgraphischen Arbeiten des jungen Tutzinger Meisters Josef Weiß im Ausstellungsraum der Deutschen Bücherei (24. Mai bis 30. Juni) besonderes Interesse beanspruchen. So rasch die Entwicklung dieses Künstlers vor sich gegangen ist, der, als Schneiderlehrling in der Werkstatt seines Vaters schon mit allerlei Versuchen beschäftigt, als Zwanzigjähriger 1914 Schüler in Ehmckes Klasse an der Münchener Kunstgewerbeschule wird und im russischen Feldzug 1916 seine ersten großen Visionen erlebt, so verheißungsvoll scheint mir nach dem, was er bisher geleistet hat, seine künstlerische Zukunft zu sein. Weiß ist in diesen wenigen Jahren außerordentlich produktiv, fast zu produktiv gewesen. Das hat ihm wohl manchmal geschadet. Er hat den Eindruck seiner groß und bedeutend angelegten Kompositionen durch Anbringung kleiner akzidenteller Züge, die die Einheitlichkeit stören, manchmal beeinträchtigt. Das sind aber Dinge, die ein Künstler wie Weiß leicht überwinden wird. Seine Größe ist das Temperament, die Leidenschaftlichkeit, der große Ernst, aus denen heraus er seine Werke schafft. Seine Kraft erwächst ihm aus dem Heimatboden. Aus engem Kreise entwickelt sich seine Kunst; sie ist bodenständig, und doch keine Heimatkunst in des Wortes beschränktem Sinne. Hier erwächst ihm auch jene echte schöpferische, durch keine Theoreme oder Konventionalitäten beschränkte Religiosität, die die biblischen Themen von einer ganz neuen Seite behandelt. Zweimal hat er die Apokalypse vorgenommen, einmal in der „großen Offenbarung", die 1919 im Verlag von Hugo Schmidt erschien (27 Blätter), dann jetzt in der „kleinen Offenbarung" (12 Blätter), deren Text und Holzschnitte Ernst Engel in Offenbach a. M. druckte. Ein solches Thema ist immer ein gefährliches Unternehmen, weil Dürers unvergängliches Werk am Anfang steht. Weiß ist seinen eigenen Weg gegangen; er ist frei von Dürer. Die malerische Wirkung des Holzschnittes ist noch gesteigert durch den von Weiß genial gehandhabten Schabholzschnitt. Seine Eigenart besteht darin, daß er sich der Maserung des Holzschnittes anpaßt, den Holzschnitt selbst sprechen läßt. Das Licht wird zur Expression des inneren Erlebnisses. Das tritt namentlich in den Landschaften hervor, so im „Sonnenaufgang am Walchensee" (1915) und „Abend" (op. 48, 1915), und in der großen Apokalypse (1919). In Ernst Engel fand Weiß einen kongenialen Mitarbeiter. Der ersten Zusammenarbeit beider, der „kleinen Offenbarung", wird im Herbst das Wölundlied folgen, zu dem die Probedrucke (5 Blätter) ausgestellt sind, später „Das Lied von der Hunnenschlacht" aus der Edda, zu dem ebenfalls die Probedrucke (9 Blätter) ausliegen.

Sämtliche Holzschnitte sind auf Japanpapier mit dem Falzbein abgezogen. Mit dem Stempel hätten sich Feinheiten, wie wir sie auf einzelnen Blättern finden, gar nicht erzielen lassen. Wie Weiß arbeitet, das können wir am besten sehen, wenn wir die Holzschnitte mit den Handzeichnungen vergleichen. Die Zeichnung gibt den ersten flüchtigen Eindruck wieder; sie wird nicht

auf der Holzplatte kopiert: erst auf der Holzplatte wird das Bild zum Erlebnis.

Zum Schluß möchte ich noch ein wichtiges bibliographisches Unternehmen erwähnen: Die im Auftrage des russischen „Volkskommissariats für Bildungswesen" von Leipziger Universitätsprofessoren für die russischen Forscher zusammengestellte „Systematische Bibliographie der wissenschaftlichen Literatur Deutschlands der Jahre 1914 bis 1921", deren erster Band, die „theoretischen" Wissenschaften (Bd. 2 wird die „angewandten" Wissenschaften nach der russischen Einteilung der Fakultäten enthalten), soeben erschienen ist (391 S., Berlin, Kniga G. m. b. H. M. 180.—). Es kam darauf an, „den russischen Forschern eine übersichtliche Orientierung über die wissenschaftliche Produktion Deutschlands während der letzten acht Jahre zu ermöglichen". Es konnte sich natürlich nur um eine Auswahl aus der Fülle der literarischen Produktionen handeln, und zwar um eine von Fachleuten streng sachlich getroffene Auslese. Redaktion und Drucküberwachung lagen in den Händen der Herren Prof. Dr. Friedrich Braun, Prof. ord. emer. der Universität St. Petersburg, zur Zeit Privatdozent in Leipzig, und Dr. Hans Praesent, Bibliothekar an der Deutschen Bücherei, der auch die Abschnitte „Allgemeines" und „Geographie" bearbeitet hat. Diese in erster Linie für die russischen Forscher geschaffene Bibliographie wird aber auch in Deutschland und in anderen Ländern, zumal für Bibliotheken, gute Dienste leisten können, da sie eine Liste des wirklich Anschaffungswerten enthält.

Julius Rodenberg.

Hans Bethge, Pfirsichblüten aus China. Mit sechs Originallithographien von Georg A. Mathéy. Ernst Rowohlt-Verlag. Berlin 1922.

Bethge beweist auch in diesen Nachdichtungen wieder seine mehrfach bewährte, nachschöpferische Fähigkeit. — Besonders angenehm fällt an diesem Buch auf, daß man „in jeder Zeile" das ernste Mühen um den Ausgleich der äußeren Form mit der inneren spürt. Georg A. Mathéy, der Leiter der typographischen Abteilung der Leipziger Akademie, steht hinter diesem Mühen, dem man im großen und ganzen ein Gelingen nachsagen muß. Mathéy weiß, was seine Stärke ist: die sicher und dekorativ aufgebaute Stimmungslandschaft, die ihm diesmal wohl auf dem Umschlag und zu dem Gedicht „In den Ruinen eines alten Schlosses" (Thu-Fu) am besten gelang. Nicht ganz glücklich ist der blaue Ton der Bilder, der mit dem Schwarz der Druckseiten nur mühsam harmoniert. Völlige Ausgleichung oder ganze Kontrastierung wäre hier vielleicht der gangbarere Weg.

Erich Wiese.

Kleine Anzeigen

Das Deutsche Buch / Hrsg. v. der Deutschen Ges. f. Auslandsbchh. 2. Jahrg., Febr. 1922, H. 2.

Diese Zeitschrift, die in der kurzen Zeit ihres Bestehens bereits einen beachtenswerten Platz unter den Zeitschriften einnimmt, erscheint auch in einer typographisch wohlgefälligen Ausstattung (Poeschel & Trepte). Heft 2 enthält außer der geschickt zusammengestellten Auslese neu erschienener Bücher, Aufsätze von Wolf. Walzer über „Alte Meister", Karl v. Hollander über „Natur und Geist. Neuere Werke über Naturphilosophie", Prof. Arn. Schering über „Musikalische Reihenfolge" und als Kunstbeilage ein Selbstbildnis von Rembrandt (um 1663).

Heft 3, März 1922, ist der Medizin gewidmet und enthält u. a. einen Aufsatz „Aus der Geschichte der Medizin" von Erich Ebstein.

Heft 4, April 1922, bringt u. a. den Abdruck einer Stelle aus dem kürzlich bei F. A. Brockhaus erschienenen Werke des verstorbenen Kieler Philosophen Paul Deußen „Mein Leben" mit dem Bilde des Verfassers, einen Aufsatz über neue deutsche Lexika von Dr. Friedr. Michael und von Dr. Karl Blanck über „Neue deutsche Erzählungen".

Vestnik russkovo knižnovo rynka („Bote des russischen Büchermarktes"), Russische Buchhandlung Heinrich Sachs, Berlin SW 48, Wilhelmstr. 20. Nr. 1, März 1922, soll als monatliches Zentralanzeigenorgan der außerhalb Rußlands neu erscheinenden Werke in russischer Sprache dienen. Die Neuerscheinungen sind ähnlich wie in unserem Wöchentlichen Verzeichnis systematisch nach Wissenschaften geordnet. Diese Nummer enthält außerdem ein interessantes Verzeichnis der in Berlin erscheinenden russischen Zeitschriften und Berichte über russische Verlage.

Bulletin périodique de la librairie Stock. Delamain, Boutelleau & Cie., Paris, rue Saint-Honoré 115. 1er mars 1922, No. 4: Ouvrages parus depuis le 1er novembre 1921.

Diese vierteljährlich erscheinende Liste enthält eine systematisch geordnete Auswahl der Neuerscheinungen des französischen Buchhandels. Jedem der angeführten Werke ist ein kurzes Inhaltsverzeichnis beigefügt. Julius Rodenberg.

Publikation über James Ensor

Die Kunsthandlung G. van Oest & Co., Brüssel, kündigt das Erscheinen eines Prachtwerkes über James Ensor an, dessen Text der belgische Schriftsteller Gregoire le Ros, Konservator des Wirtzmuseums, geschrieben hat. Das Werk wird in nur 600 Exemplaren herauskommen, 80 mehrfarbige Abbildungen auf Einschaltblättern und 50 Zwischentextabbildungen enthalten.

Fr. Marcus Huebner.

Bibliographie der kostbaren Drucke

Auf Grund der in der Deutschen Bücherei eingegangenen Neuerscheinungen des deutschen Sprachgebietes bearb. von Dr. Jul. Rodenberg.

Das Buch Jona. Auf den Stein gezeichn. v. Uriel Birnbaum u. geschrieben von Julius Zimpel. Den Handpressendr. der einm. num. Aufl. v. 300 Expl. besorgte A. Berger. 9 S. 17 Taf. 2°. Wien, „Verlag Neuer Graphik" der Rikola A.-G. 1921. Ausg. B: Pappbd. M. 200.—.

Otto Dix, Neun Holzschnitte. Mit einem Vorwort v. Dr. Paul Ferdinand Schmidt. 30 num. u. sign. Stücke. 1 Bl., 9 Taf. 2°. Dresden-Klotzsche, Dresdner Verlag. 1922. Mappe 16 d. Graphischen Reihe. Hldr.-Mappe M. 2500.—.

Max Eisler, Gustav Klimt (engl.) Bookcovers designed by Prof. Josef Hofmann. Initials by Ugo Zovetti. Printed at the office of the Staatsdruckerei, Vienna. Ed. of 85 copies. 57 S., 31, darunter 3 farb. Taf. 4°. Wien, Rikola-Verlag. 1921. Ldrbd. M. 2200.—.

Georg II., Herzog von Sachsen-Meiningen, Sechs Handzeichnungen. Mit einem Geleitwort v. Max Grube, Meiningen. 400 num. Abzüge. 8 S. in 2°, 6 Taf. unter Passepartout 50,5×38,5 cm. Berlin, Otto Elsner. 1922. Auf Bütten: Hlwd.-Mappe M. 600.—; auf kais. Japan: Hlwd.-Mappe M. 750.—.

Wolfg. v. Goethe, Reinecke Fuchs. M. 28 Orig.-Lithogr. v. Lovis Corinth. Vom Künstler mit d. Hand geschrieben. 20 Expl. auf echtem Japan; 200 Expl. auf handgesch. Bütten. Berlin, Fritz Gurlitt. 1922. Dritte Reihe d. Neuen Bilderbücher. M. 800.—.

Rudolf Großmann, Boxer. 8 farb. Lithogr. Mit einem Vorwort v. Hans Breitensträter. 6 S. mit Abb., 8 Taf. 53,5×44 cm. Düsseldorf, Galerie A. Flechtheim. 1921. 13. Mappe d. Galerie Flechtheim. Ausg. A: auf Bütten mit 1 Orig.-Aquarell, Hlwd.-Mappe, Watteaubezug mit Goldprägung M. 2500.—; Ausg. B: Bütten, Hlwd.-Mappe, Watteaubezug mit Goldprägung M. 1200.—; Ausgabe C: auf Japan, Hlwd.-Mappe, Watteaubezug mit Braunprägung M. 600.—.

Guillaume de Lorris, Der Roman der Rose. Übers. v. Heinr. Fährmann, neu bearb. v. Joseph Gregor. Mit 8 Taf. (Wiedergaben aus Cod. 2592 d. Wiener Nationalbibliothek.) 200 num. Expl. Textdr.: Österr. Staatsdruckerei; Druck der Tafeln: Max Jaffé, Wien. 59 S. Text, 17 S. Anm. 4°. Wien, Verlag Ed. Strache. 1921. 1. Bd. des „Museion", Veröff. aus d. Nat.-Bibl. Wien. Ausgabe A: auf Büttenpapier M. 1000.—; Ausg. B: auf Antikdruckpapier M. 700.—.

Heimat. Gabe deutscher Kunst an Freunde im Ausland. Gesammelt von Arndt Beyer. (Leipzig, Rathausring 13, Arndt Beyer.) 1922. 4 S., 12, dar. 1 farb. Taf. unter Passepartout. 51×41 cm. Hlwd.-Mappe dän. Kr. oder schweiz. Fr. 40.—, fl. 20.—; Vorzugsausg. auf Bütten, Hpgm.-Mappe dän. Kr. oder schweiz. Fr. 100.—, fl. 50.—.

Heinrich Heine, Der Rabbi von Bacherach. Mit Holzschn. v. Joseph Budko. Gedruckt bei Otto v. Holten, Berlin. 320 Expl. 89 S. 8°. Berlin, Euphorion-Verlag. 1921. Nr. 1—20: mit Mappe, Ldrbd. M. 1400.—; Nr. 21—120: Ldrbd. M. 800.—; Nr. 121—320: Hldrbd. M. 400.—. Den Expl. 1—20 ist eine Hlwd.-Mappe beigegeben, die Holzschn., Titel und Initialen gesondert auf 9 Tafeln unter Passepartout enthält.

Friedrich Hölderlin, Antigonä. Mit (eingedr.) Holzschn. v. Wilhelm Gerstel. In 300 num. Expl. gedr. bei Jakob Hegner in Hellerau. 111 S. 4°. Bern, Verlag Seldwyla. 1922. Dritter Seldwyla-Druck. Kart. M. 1000.—, Pgmbd. M. 1800.—.

Hugo v. Hofmannsthal, Jedermann. Das Spiel vom Sterben des reichen Mannes. Mit 13 Orig.-Holzschn. v. Erwin Lang. Gedr. in der Psalter-Gotisch der Österr. Staatsdruckerei. Einbände: Karl Scheibe, Wien. 64 S. 54×41,5 cm. Wien u. Leipzig, Avalun-Verlag. 1922. 13. Avalun-Druck.

Friedrich Huch, Karl Wilhelm Ferdinand. Ein Roman. Nachgel. Bruchstück. In 205 num. Expl. mit der Hand auf Zanders-Bütten gedr. 115 S. 4°. München, Walter C. F. Hirth. 1922. 15. Buch der Rupprecht-Presse. Pappbd. M. 750.—.

Rudyard Kipling, Das Dschungelbuch (Ausz., deutsch). Übertr. v. Marie-Helene u. Max Krell. Mit Orig.-Lith. von Richard Janthur. 75 S., 15 Taf. 2°. Berlin, Fritz Gurlitt. 1921. Die Neuen Bilderbücher. Folge 4. Hlwdbd. M. 350.—.

Die erste Mappe. Hrsg. v. Wolf Przygode. 4 S., 13, dav. 6 farb. Taf., z. T. unter Passepartout. 53×36,5 cm. Ausg. B: Auf Bütten u. Karton, Hlwd.-Mappe M. 1800.—. Die Mappe enthält 6 Blätter Originalgraphik v. Wilh. Lehmbruck (Lithogr.), Ludw. Meidner (Rad.), Erich Heckel (Holzschnitt), Lyonel Feininger (Holzschnitt), Franz Marc (dreifarb. Holzschnitt) u. 8 Reproduktionen nach Handzeichnungen v. Oskar Kokoschka, Aug. Macke, E. L. Kirchner, Emil Nolde, Erich Heckel (3 Schwarzweiß-, 5 farb. Blätter). Die Lithogr. wurde in der Graph. Anstalt J. E. Wolfensberger, Zürich, die Radierung in der Kupferdruckerei O. Felsing, Berlin, die Holzschnitte wurden in der Manus-Offizin, Berlin, durch Fritz Voigt abgezogen. Die Reproduktionen wurden durch die Kunstdruckerei Gebr. Feyl, Berlin, in Offsetdruck u. Strich-Zinkätzung hergestellt. Der Text wurde bei Otto v. Holten, Berlin, in der Neuen Elzevier auf Zanders-Bütten gedruckt. 25 Stücke in Ganzpergament wurden unter Leitung von Otto Dorfner, Weimar, gebunden.

Christoph Friedrich Nicolai, Freuden des jungen Werthers. Leiden und Freuden Werthers des Mannes. Voran und zuletzt ein Gespräch. Berlin, bey Friedrich Nicolai 1775 (Titelkupfer v.

Daniel Chodowiecki). Faks. Neudr. in 650 num. Expl. gedr. bei C. G. Roeder, Leipzig. 60 S. Kl.-8°. München, Roland-Verlag. 1922. Pappbd. M. 35.—; Hldrbd. M. 125.—; Ldrbd. M. 300.—.

Alexander Olbricht, Sechs Pflanzenzeichnungen. Lithogr. nach Orig. im Städt. Museum zu Erfurt mit einem Geleitwort v. Reichskunstwart Dr. Edwin Redslob. 5 Bl., 6 Taf. 4°. Weimar, Reiher-Verlag (verkehrt nur direkt). 1922. Ausgabe A: auf echtem Japan M. 350.—; Ausg. B: auf Japanpgm. M. 250.—; einf. Ausg. M. 90.—.

Franz Graf v. Pocci, Radierungen. Mit Geleitwort v. Franz Karl Joseph Friedr. Graf v. Pocci. IV S., 12 Taf. 4°. München, Deutsche Meister-Verlag. 1922. Hlwd.-Mappe M. 350.—.

Lorenzo da Ponte, Don Juan. Heiteres Drama in zwei Akten. Mit 20 Zeichnungen v. Max Slevogt, in Holz geschn. v. Reinhold Hoberg. In der Original Holländ. Renaissance bei W. Drugulin gedruckt. 131 S. 4°. Berlin, Fritz Gurlitt. 1921. Die neuen Bilderbücher. Reihe 4. Ausg. B.: Auf gelblich getöntem deutschen Bütten, Hldrbd. M. 3750.—.

Der achtzehnte Psalm. Von Adolf Ferd. Schinnerer auf den Stein gezeichnet u. geschr. Einm. Aufl. v. 175 Expl. gedr. bei Dr. C. Wolf & Sohn, München. 18 S. 2°. München, Dr. jur. Julius Schröder, Verlag. 9. Druck der Meisterwerke der Weltliteratur mit Originalgraphik. Ausg. C: Auf rhein. Bütten, Hpgmbd. M. 1000.—.

Rudolf Schlichter, Tiere. Folge 1: Sechs Lithogr. v. Rudolf Schlichter u. Lobgesang des Tieres und Beklagung der Opfer von Rudolf Leonhard. Der Text wurde v. Doris Thomann geschr. Einmal. Aufl. v. 25 num. u. sign. Expl. 14 Bl. 6 Taf. 60,5×76 cm. Berlin W, Kaiser-Allee 26, Silen-Verlag Dr. Alexander Beßmering. Hpgm.-Mappe mit Text M. 5000.—; Hpgm.-Mappe ohne Text M. 4000.—.

Otto Schoff, Das Wannseebad. Acht Steinzeichnungen mit einem Vorw. v. Hans Siemsen. 3 S., 8 Taf. 100 Expl. 34×39,5 cm. Düsseldorf, Galerie A. Flechtheim. 1922. Ausgaben der Galerie Flechtheim. Mappe 14. Ausg. A: Handkol., in Passepartout, auf Bütten, mit einer Orig.-Zeichn. oder einem Aquarell. Mappe in rotem Leinen M. 1800.—. Ausg. B: Schwarzweiß auf Bütten. Mappe in grünem Leinen M. 400.—.

Friedrich Winkler, Le Valère Maxime de Leipzig (franz.). Avec une introduction sur les commencements de la peinture de genre aux Pays-Bas. 120 Expl. 15 S. mit Abb., 5 Taf. 2°. Leipzig, E. A. Seemann et Karl W. Hiersemann. 1922. Hpgmbd. M. 500.—.

J. Fritz Zalisz, Klärung. Ein Bekenntnis. Mit 5 Orig.-Kupferst. d. Verfassers. Einm. Aufl. von 200 num. Expl. Gedr. v. d. Spamerschen Buchdr. in Leipzig. 36 S. gr. 8°. Leipzig, Rainer Wunderlich. 1921. Hlwdbd. M. 150.—; Hpgmbd. M. 200.— vergr.

Aus der Welt des Antiquariats

Versteigerungen

Bei einer Londoner Auktion wurden für das Manuskript der Romane „The haunted Man" und „The Ghost's Bargain" von Charles Dickens £ 3700 bezahlt. Es ist dies die höchste Summe, die bisher für ein Manuskript dieses Schriftstellers gelöst wurde. Der Kauf geschah im Auftrage einer Bibliothek in Philadelphia.

Kataloge

Josef Altmann, Antiquariat, Berlin W 10, Lützow-Ufer 13. Katalog 23: Eine Auslese seltener und illustrierter Werke aus dem 15.—19. Jahrh. 273 Nrn.

J. J. Heckenhauer (Inh.: Ernst Sonnewald), Buch- und Antiquariatshandlung, Tübingen, Holzmarkt 5. Katalog 176: Auswahl wertvoller Werke aus der Geschichte und deren Hilfswissenschaften. 1332 Nrn.

Karl W. Hiersemann, Leipzig, Königstr. 29. Katalog 507: Bibliographie. Buch- und Schriftwesen, Inkunabeln. Enthaltend die Bibliothek Dr. Arnim Graesels †, Göttingen. 858 Nummern.

Heinz Lafaire, Orientbuchhandlung, Hannover, Ebhardtstr. 8. Orientalia. Auswahlliste März—April 1922. Katalog 4. 320 Nrn. — Auswahlliste Mai. Katalog 5. 325 Nrn.

Lipsius & Tischer, Antiquariat, Kiel, Falckstraße 9. Katalog 56: Seltene u. hervorrag. Werke aus verschied. Gebieten; Deutsche Sprache u. Literatur; Geschichte, Geographie, Reisen; Kunst, Musik, Theater; Naturwissenschaften, Mathematik; Philosophie, Pädagogik usw. 2550 Nrn.

Maggs Bros, London W, New Bond Street. Katalog 402 (1921): Bibliotheca Incunabulorum. A Collection of books printed before 1501 from the presses of England, France, Germany, Italy, the Netherlands, Spain and Switzerland. 324 S., 761 Nrn. mit zahlr. Abb. und vier Registern. Sehr wertvoller Katalog mit sorgfältigen Beschreibungen. Er enthält u. a. die Titel von 45 Unika und 22 Büchern, die nur in zwei Exemplaren bekannt sind. Von den anderen Wiegendrucken erwähne ich die Nrn. 165 (Schedelsche Chronik, 1493), 318 (Quintilan aus der Offizin von Sweynheym & Pannartz, Rom 1470), 428 (Editio principo der nebiim ri'sonim, Soncino 1485), 597 (die Hypnerotomachia); außerdem einige Caxton-Drucke. — Katalog 404 (1921): Illuminated manuscripts and miniatures European and Oriental. 241 S., 339 Nrn. mit zahlr. Abb. u. Registern. Enthält die genauen Beschreibungen prächtiger illuminierter Handschriften des Abendlandes, darunter mehrere Livres d'heures, und des Morgenlandes, darunter einige Koranhandschriften auf Pergament des 7. u. 8. Jahrh. in kufischer Schrift. — Katalog 413 (1921): The voyages and discoveries of early travellers and missionaries. Part. II: Australia, China, Japan, India, Turkey and Africa. 165 S. — Katalog 419 (1922): Indaica und Hebraica. Manuscripts and early printed books illustrative of the history, martyrdom and literature of the Jews. 140 S., 359 S. mit Abb. Enthält u. a. Autographen, z. B. von Beaconsfield, Mendelssohn-Bartholdy und Joseph Jeoachim. Unter den älteren Drucken einige in Spanien gedruckte Inkunabeln und Luthers berühmten Sermon von dem Wucher (Wittenberg, Joh. Grünenberg 1519).

Markert & Peters, Leipzig, Seeburgstr. 53, I. Orientalische Bücherliste 3: Geschichte und Kulturgeschichte; Religionswesen und Philosophie; Literaturen und Sprachen. 551 Nrn.

Edmund Meyer, Berlin W 35, Potsdamer Str. 28. Katalog 56: Ostasien und andere Exotica. 839 Nrn. mit Nachtr. 101 Nrn.

Martinus Nijhoff, Librairie Ancienne et moderne, Haag, Lange Voorhout 9. Katalog 476: La France I. 1030 Nrn.

Oskar Paschy, Antiquariat, Brandis bei Leipzig. Auswahlkatalog 3: Kunst und Kunstgewerbe; seltene Werke; alte Medizin. 640 Nrn.

G. Schoder, Antiquariat, Stuttgart, Claudiusstr. 17 A, I. Nr. 51. Auswahl-Verzeichnis. 167 Nrn.

Sammlungen

Neue russische Museumsführer

In kurzem Zeitabstand hat die Eremitage in Petersburg zwei Führer veröffentlicht, die in gedrängter, aber erschöpfender Weise mit Geschichte und Inhalt einzelner Abteilungen dieses Museums bekannt machen, und die angesichts bisher mangelnder ausführlicherer Kataloge besonders freudig zu begrüßen sind.

Gegen Ende des vorigen Jahres erschien der von A. N. Coubé zusammengestellte „Führer durch die Mittelalter- und Renaissanceabteilung", und jetzt gesellt sich ihm ein ähnlicher „Führer durch die Porzellanabteilung" bei, welcher S. N. Trojnitzky, den jetzigen Direktor der Eremitage, zum Verfasser hat.

Die erstgenannte Abteilung umfaßte bis 1918 vier völlig gesonderte Sammlungen, und zwar die aus dem ehemaligen Arsenal zu Tsarskoje Selo stammende Waffensammlung, die altchristlichen und byzantinischen sowie ferner die orientalischen Altertümer und endlich das Kunstgewerbe des Mittelalters und der Renaissance. Nunmehr füllen ausschließlich Werke letzterer Kunst die ganze Abteilung aus, während die übrigen Kollektionen zu selbständigen Einzelabteilungen umgeformt worden sind. Im Herbst 1917 wurden fast alle diese Kunstwerke nach Moskau evakuiert, und erst im November 1920 kehrten sie nach Petersburg zurück. Jetzt ist die ganze „Mittelalter- und Renaissanceabteilung" aus den früheren engen Räumen entfernt und im siebenten Reserveflügel des ehemaligen Winterpalais aufgestellt.

Den Grundstock dieser Abteilung bildet die 1884 in Paris erworbene, ganz erstklassige Sammlung A. P. Basilewsky, welche ein vielseitiges Bild westeuropäischer angewandter Kunst bis zum Ende der Renaissance darbietet. Später kamen dazu noch verschiedene Ankäufe und Schenkungen und letzthin wurde diesem Teil der Eremitage noch eine ganze Anzahl Privatsammlungen von größerer oder geringerer Bedeutung einverleibt.

In seinem Führer beschreibt Coubé der Reihenfolge nach den Inhalt der Schränke und Vitrinen, und so defilieren vor dem Leser die Säle mit italienischen Majoliken, französischen Emails und Fayencen, spanisch-mauresken Majoliken mit deren Glanzstück der Fortunyvase, Elfenbeinschnitzereien und altem Glas, sowie endlich die überreiche Sammlung von Werken verschiedenartiger Kirchenkunst. An diese Abteilungen schließen sich in der zweiten Hälfte des Buches zahlreiche Notizen in halbpopulärer Form über die berührten Kunsttechniken, ihren Ursprung und ihre geschichtliche Entwicklung, sowie Erklärungen über Bedeutung und Zweck bestimmter Werke des alten Kunstgewerbes an.

Nach dem gleichen Programm ist auch der Führer von S. Trojnitzky verfaßt, jedoch mit dem Unterschied, daß er nicht den dem ganzen Bestand der Porzellansammlung der Eremitage behandelt, sondern nur ihren zur Besichtigung ausgestellten Teil, der fast ausschließlich aus Erzeugnissen des 18. Jahrhunderts besteht. Auch in diesem Heft sind kurze historische Abrisse über die bedeutendsten Porzellanmanufakturen Europas und Asiens gegeben, worauf die Beschreibung der einzelnen Objekte folgt. Unter letzteren figurieren Prachtstücke von künstlerischer und geschichtlicher Bedeutung wie das berühmte sogenannte Froschservice, das Katharina II. 1770 bei Wegwood bestellte, das Tafelservice mit den Insignien des Andreasordens, welches August III. der Kaiserin Elisabeth Petrowna zu ihrer Thronbesteigung schenkte, der große Tafelaufsatz von Elias Meyer, den Friedrich II. 1772 durch den Prinzen Heinrich Katharina II. überreichte und vieles andere von gleichem Wert.

Die Porzellansammlung der Eremitage ist ganz jungen Datums. Gegen 1883 wurde aus den Silber- und Porzellanbeständen der kaiserlichen Paläste alles künstlerisch Interessante zu einem Museum vereinigt, das in einigen Zimmern der oberen Etage des Winterpalais Platz fand und zu dessen Besichtigung stets eine spezielle Erlaubnis eingeholt werden mußte. 1910 wurde diese Sammlung der Eremitage überwiesen, wo sie endlich in einer der Galerien dem Publikum zugänglich gemacht wurde. Meißen, Berlin, Wien und Sèvres waren da sehr gut vertreten, aber die kleineren Fabriken fehlten fast gänzlich. Erst neuerdings gelang es, diese Lücken durch Ankäufe teilweise auszufüllen, und besonders die leihweise Übergabe einiger äußerst wertvoller Privatkollektionen waren für die Abrundung der Eremitagesammlung von größtem Nutzen. Jetzt läßt sie in bezug auf Vielseitigkeit und namentlich auf Qualität ihres Inhalts nur wenig zu wünschen übrig, und allein der Platzmangel gestattet es nicht, die ganze Porzellansammlung in ihrer reichen Fülle zur Aufstellung zu bringen.

Es sei noch darauf hingewiesen, daß die beiden neuen Führer, wie dies übrigens für die Publikationen der Eremitage schon zur Tradition geworden, sich in typographisch sehr gediegenem Gewand präsentieren und mit einigen, allerdings allzu spärlichen Bildtafeln geschmückt sind.

Das gleiche läßt sich von dem soeben erschienenen „Führer durch das Russische Historische Museum" in Moskau nicht sagen, in welchem der Inhalt einer früheren, seit lange vergriffenen Auflage in erweiterter und stark revidierter Form erscheint. In viel ausführlicherer Weise als in den besprochenen Eremitageführern und mit einem starken Stich ins Populäre werden hier die weitverzweigte Konstruktion des Museums dargelegt und die Gegenstände der zur Besichtigung geöffneten Säle beschrieben. Vorderhand kommt hier in erster Reihe nur der Archäologe auf seine Rechnung, denn nur die archäologischen Sammlungen des Historischen Museums sind zum großen Teil schon aufgestellt, während die historischen Säle, in denen ursprünglich die Entwicklung der speziell russischen Kunststile chronologisch vorgeführt werden sollten, nur bis zum 15. Jahrhundert reichen und vorläufig ziemlich arm an Inhalt sind. Die überreichen Sammlungen des Museums an Werken russischen Kunstgewerbes aus allen Epochen, von denen gerade jetzt die „Ausstellung russischer Volkskunst" — von ihr wird noch an anderer Stelle die Rede sein — eine gute Vorstellung gibt, befinden sich bisher leider noch immer hinter Schloß und Riegel und warten seit Jahren auf eine modernen Anforderungen entsprechende Ausstellung. Das gleiche gilt auch für einige sonstige Spezialsammlungen des Historischen Museums. P. Ettinger-Moskau.

Die Stiftung Huntington

Der bekannte Großsammler Henry E. Huntington in Los Angeles hat jetzt seine ganze Sammlung, vor allem seine einzigartige Bücherei früher Drucke und Handschriften, der Öffentlichkeit zum Geschenk gemacht. Das Geschenk schließt auch das Galeriegebäude und eine genügende Geldsumme zur Erhaltung der Stiftung mit ein, kann also in seiner Bedeutung und Generosität mit der Frick-Stiftung in New York verglichen werden. Unter den Bildern befindet sich der berühmte, erst kürzlich in Mr. Huntingtons Besitz übergegangene „Knabe in Blau" von Gainsborough, „das teuerste Bild der Welt", wie man es in Amerika jetzt mit Stolz nennt. Ehe es in die Huntington-Galerie überführt wurde, war es bei Messrs. Duveen in New York ein paar Wochen ausgestellt gewesen. Das Werk, das durch sorgfältige Reinigung seine ursprüngliche Frische wieder gewonnen hat, muß als eine malerische „tour de force" allerersten Ranges bezeichnet werden, mehr ist es freilich nicht. Von Meistern wie Gainsborough und seinem geliebten Vorbilde van Dyck aber erwartet eben das allgemeine Publikum und offenbar auch noch immer der Sammler mit dem großen Geldbeutel hier vor allem äußerliche Schönheit und Farbenpracht. F.

Leipzig

Durch ein überaus weitgehendes Entgegenkommen der Erben Alfred Thiemes, der bekanntlich bereits 1886 eine sehr bedeutende Sammlung niederländischer und vlämischer Bilder dem Museum als Stiftung überwies, ist 1916 auch dessen 2. Sammlung alter Niederländer gegen einen „Schenkungspreis" dem Städt. Museum am Augustusplatz zugefallen. Der Kaufvertrag schloß die Bedingung ein, daß die beiden Thiemeschen Sammlungen sobald als möglich vereint aufzustellen seien. Diese Klausel ist nunmehr durch die Direktion des Museums erfüllt worden. In einer ganzen Längsflucht von Seitenkabinetten kann man jetzt den Besitz des Museums an Werken älterer Kunst, von der Eyck-Schule bis ca. 1820 besser als früher überblicken. Gleichzeitig wurde auch das Dachgeschoß, das bisher die Lampesche Sammlung, eine „Kunstgeschichte in Reproduktionen" (z. T. sehr veralteter Art) enthielt, neu hergerichtet und beherbergt jetzt die Bilder kleineren Formats aus dem 19. Jahrhundert. W.

Ausstellungen

Berliner Ausstellungen

Es wäre verkehrt, auf der Großen Berliner Kunstausstellung erschütternde Eindrücke zu erwarten. Aber nicht weniger verfehlt wäre es, ihr darum ein anständiges Durchschnittsniveau absprechen zu wollen. So war es seit Jahren, und so ist es auch dies Jahr wieder am Lehrter Bahnhof. Wenn die Gegensätze zwischen Alt und Jung jetzt besonders kraß in die Augen fallen, so kommt das daher, daß die Freie Sezession sich fern gehalten hat, und die beiden extremen Parteien des Vereins Berliner Künstler und der Novembergruppe sich unvermittelt gegenüberstehen. Die einen ziehen gemächlich ihren alten Strang, als gäbe es kein heute und morgen. Die andern schlagen wieder in bunten Sprüngen über die Schnur. Aber bei beiden wetterleuchtet es nur. Wenn man mit der Laterne sucht, dann fällt das Fazit insofern zugunsten der Novembergruppe aus, als hier einige wenige Arbeiten wirklich neu und echt sind: ein Vorzug, der dem besseren Gesamtdurchschnitt der andern Seite fehlt. Eine Flut alter Erinnerungen taucht innerhalb des Vereins Berliner Künstler vor uns auf. Selbst immer frisch bleibende Künstler wie Aug. v. Brandis, Alfred Otto, Paul Plontke, Sandrock setzen dem Wandel der Zeit eine hartnäckige Beharrlichkeit entgegen. Unter den Fortringenden seien Hegenbarth, Ernst Heilemann, Meta Cohn-Hendel und Ludwig Kath genannt. Ganz anders sieht es in der Novembergruppe aus. Dort kann man sagen:

je mehr gegenständliche Tradition, desto mehr künstlerische Anschaulichkeit, aber je mehr Hinwegsetzung über das Stoffliche, desto mehr abstrakte Theorie. Zwar ballt sich auch manche Abstraktion zur konkreten Vision, wie z. B. Franz Stocks „Auferstehung des Menschen“. Indessen liegt die größte Ausdruckskraft da, wo der Rhythmus des Ganzen die Natur des Einzelnen respektiert. Wilhelm Schmids „Turf I“, die streng komponierten Landschaften von Heinz Fuchs, ein Porträt von Czobel heben sich in dieser Hinsicht vorteilhaft von ihrer Umgebung ab. Einen Glanzpunkt der Ausstellung bildet die Rheinische Abteilung, weniger allerdings die „Düsseldorfer Künstlerschaft“, die in allen gewohnten Abschattierungen von Gebhardt, Reusing, Rocholl bis zu dem vortrefflichen Hans Kohlschein vertreten ist, als das „junge Rheinland“, dem Künstler wie Rohlfs, Heuser, E. A. Weber, Erdle u. a. einen ausgeglichenen Vorsprung verleihen. Manch reizvolle Einzelheiten kleinen Stils bietet auch die graphische Abteilung, während die Plastik wieder weit hinter den bewegten Lebensäußerungen der Malerei zurückbleibt. Nur in der Novembergruppe gibt es hier noch Probleme, die sich freilich in einen abstrakten Raumrhythmus verlieren, wie ihn Belling und Herzog-Ostwald darzustellen suchen. Am wenigsten jedoch ist die der Ausstellung angegliederte Architektur-Abteilung dazu geeignet, das künstlerische Gesamtniveau zu heben. Der Bund deutscher Architekten stellt sich mit seinen überaus mäßigen Entwürfen ein übles künstlerisches Armutszeugnis aus, das durch die Inanspruchnahme eines der größten und besten Lichtsäle, den allerdings die ebenso kolossalen wie schwachen Wandbilder von Plünnecke nicht zu heben vermögen, durchaus nicht gemildert wird.

Viel frisches Leben pulsiert in der Schwarz-Weiß-Ausstellung der Berliner Sezession. Auch die alten Bekannten zeigen sich hier fortgesetzt wandlungsfähig. Den größten Raum nimmt wieder Lovis Corinth ein. Die Lithographien aus „Die Sündflut“ und die „Figurinen zum Faust“ haben in ihrer Bewegtheit dämonischen Ausdruck, hingegen verlieren sich die Lithographien aus „Fridericus Rex“ in breite Buntheit. Besonders schön sind einige Aquarelle vom Walchensee. Eine Sonderausstellung ist dem 1920 verstorbenen Heine Rath gewidmet. Ein kultiviertes Kolorit spricht uns aus seinen im übrigen nicht bedeutenden Blättern an. Willy Jaeckel besticht durch die Klarheit seiner Kompositionslinie. Erich Waske hat eine klangvolle Verbindung zwischen Formprinzip und Naturanschauung gefunden. Krauskopf und Kohlhoff treiben einem dämonisch bewegten Impressionismus zu. Heckendorf bleibt in der Routine haften. Zu einem feinen Linienzusammenklang gelangte Robert Genin, während Hans Gersons Aquarelle das Stoffliche lebhaft andeuten. Das illustrative Element kommt sehr gehaltvoll und konzentriert in Klaus Richters Steinzeichnungen zu Balzac „Verlassene Frau“ und in den Radierungen und Lithographien von Steiner-Prag zur Geltung. Lustige Märchengestalten zeigt Georg W. Rößner, und schlichte Ausdruckstiefe offenbaren die Zeichnungen Magnus Zellers. Unter den weniger Bekannten fesselt Erich Thum mit der markanten Dramatik seiner Radierungen aus „Der pathetische Tod“ und Wilhelm Doms mit seinen dämonischen Traumgesichtern. Mehr zur kubistischen Expression neigen Gawell und Hermann Post. Im ganzen tritt die Gruppe der Berliner Sezession ziemlich ausgeglichen auf. Es gibt kaum noch große Schwankungen zwischen rechts und links, die auf erhebliche innere Gärungen zu schließen erlauben.

Eine Kollektivausstellung von Erich Waske im Kunstsalon Gurlitt ergänzt die neueste Schaffensweise dieses Künstlers vortrefflich. Wir sehen ihn namentlich landschaftlich eng auf Naturstimmung gerichtet, voller köstlicher, zur größten Einfachheit reduzierter Farbendämmerungen. Die Tuschzeichnungen weisen mit ihren breiten Druckflächen eine äußerst verfeinerte Klarheit auf. Weitere Kollektivausstellungen zeigen H. Gerson, stark im landschaftlichen Ausdruck, und F. Meseck, dessen dämonische Liniendehnung und scharfe Charakteristik von einer grauen Mattheit der Farbe beeinträchtigt wird.

In Franz Radziwill tritt uns bei Heller, dessen Ausstellungssalon die neuesten Arbeiten des Künstlers bringt, einer der Begabtesten unter den jungen Malern entgegen. Radziwill hat im Laufe des letzten Jahres einen Entwicklungsweg zurückgelegt, der zu den größten Erwartungen berechtigt. Die bizarre Unruhe ist einer einfachen, ruhigen Linien- und Farbensprache gewichen. Die Gemälde „Selbstporträt“, „Gebirgslandschaft“, „Kämmendes Mädchen“ u. a. verraten ein strenges, reifes Formprinzip verbunden mit tiefem Stimmungsgehalt, der gegenüber früheren Arbeiten Radziwills geradezu überraschen muß. Curt Bauer.

Ausstellung der Dresdner Sezession

Die sechste Ausstellung der Dresdner Sezession macht von allen bisherigen den gediegensten Eindruck; obwohl ihre bedeutendsten Mitglieder leider keine geschlossenen Kollektionen bringen und die einheimische Anstrengung sich fast ganz auf Darbietung von 2—3 Werken der Einzelnen beschränkt, die im ersten Saal bei Arnold durcheinander gehängt sind. Man kann zweifeln, ob das Prinzip richtig ist, den auswärtigen Gästen die größere Ehre der Repräsentation zu überlassen. Auf alle Fälle ist so eine einzigartige, hier noch nie gesehene Gesamtschau Beckmannscher Werke, ein Raum vortrefflicher neuzeitlicher Architektur

und einer mit Campendonk, Klee und Schmidt-Rottluff entstanden, die das Niveau der Schau auf einer höchst respektablen Höhe halten.

Das Bedauerlichste ist, daß eine Gesamtschau von Lasar Segall nicht zustande gekommen ist, die diesen großen Künstlern den Dresdnern endlich einmal würdig vorgeführt hätte, und ebensowenig von Otto Dix, weil von diesem noch im Magdeburger Kunstverein eine größere Anzahl der wichtigsten Bilder zurückgehalten ist. Die Gegenüberstellung wäre interessant gewesen, sie hätte gewissermaßen den Sensualismus und den Spiritualismus unserer gegenwärtigen Malerei in zwei auserlesenen Persönlichkeiten ausgedrückt. Dix ist in den letzten Jahren zu einer, man kann wohl sagen, endgültigen Ausprägung des äußersten Wirklichkeitsgefühls gelangt — nicht etwa zu einer Neuauflage der Abmalerei verflossenen Angedenkens, sondern zu einer höchst deutschen Form von Charakterdarstellung, die sich zum Entsetzen des wohlerzogenen Publikums an nicht immer delikaten Menschentypen ergötzt. Eine vollendete Schärfe der Zeichnung und plastischen Modellierung hebt das Erlebnis der Wahrheit in eine Sphäre überzeugender Tatsächlichkeit, die an die bittere Groteske der deutschen Passionsmaler des 15. Jahrhunderts erinnert.

Von den übrigen Mitgliedern hat Chr. Voll gesondert bei Richter ausgestellt (worüber berichtet wurde); der höchst begabte Bildhauer Eugen Hoffmann stellte in der Gesamtschau einige bemalte Skulpturen aus, die ihre Übercharakterisierung durch ähnlich drastische Mittel der Skulptur erreichen, wie Dix es in der Malerei tut; Krischer folgt ihm darin mit Talent; und über die Maler der Gruppe — sofern sie ihr noch treu geblieben sind — ist zu sagen, daß sie sich in ruhiger Entwicklung zu jenem scheinbaren Ziele unserer Malerei hinbewegen, daß Dix am schärfsten pointiert. Das gilt insbesondere von Mitschke-Collandes klar umschriebenen Bildnissen und Blumenbildern und von Griebels kaleidoskopischen Querschnitten durch unsere Welt; mit Einschränkungen von Heckroth, der sich mit dem Primitiven müht, und noch weniger von Otto Lange, bei dem die Landschaften diesmal, wie so oft, den reinsten und empfindensten Klang haben, sehr anmutig in der Farbe und schlicht-idyllisch im Motiv. Barcinski und Mayboden (ein Schüler Kokoschkas) stehen noch in der ersten Entwicklung.

Den vollkommenen Eindruck hat man auf der Ausstellung von Max Beckmann. Eine Reihe seiner letzten Gemälde und dazwischen Litographien verteilt geben eine Vorstellung von der überragenden Bedeutung dieses Meisters, dessen gewaltiges Können eine tief pessimistische Lebensanschauung trägt. Ich habe mich hier schon mehrmals in so umfassender Weise über Beckmann ausgelassen, daß darauf verwiesen werden kann. Vielleicht darf man eine beginnende Milderung seiner grausamen Härte in manchen Bildern wie der „Parklandschaft in Frankfurt" und dem „Varietébild" der letzten Zeit erblicken; Anzeichen, daß sich auch bei diesem tiefen Erkenner die schauerliche Spannung zu lösen beginnt, die zwischen Welt und Herz den Menschen krampfhaft schwebend hält.

Campendonk und Klee wirken immer harmonisch in Gemeinschaft. Es sind außerordentlich schöne Malereien dieser beiden Romantiker vorhanden, geeignet, die Liebe zu ihnen zu befestigen und zu vertiefen. Eine merkbare Weiterbildung wäre (jedenfalls an den ausgestellten Werken) nur bei Campendonk zu spüren; eine Konzentrierung der Farbe auf wenige große Komplexe oder Kontraste, die der gesamten Hinneigung der Kunst zur Vereinfachung entspricht. Am schönsten ein aus Graubraun wunderbar sich entfaltendes perlmutterartiges Idyll-„Gebirge", mit süßem (nicht bloß gegenständlich im Mittelpunkt stehendem) Flötenklang, das die unendliche Liebenswürdigkeit dieser Schöpferphantasie kündet.

Neben den bedeutenden Werken Schmidt-Rottluffs sind von der Galerie Arnold einige gute Stücke von Munch (Herrenporträt aus letzter Zeit), Nolde, Heckel, Otto Mueller, Corinth ausgestellt, als beschwichtigender Ausblick in eine allgemein anerkannte Sphäre.

Nicht vorübergehen aber darf man an den Architekturmodellen und Zeichnungen von Bruno Taut und einigen seiner Gesinnungsgenossen wie Krayl und Schuchhardt, die mit Farbenwundern von glänzender und kühner Phantastik das Problem der Glasarchitektur in schönere (sehnsuchterweckende) Zukunftsmusik überführen. Von Taut selber interessieren aufs lebhafteste seine für die Gegenwart gedachten Modelle, die er in seiner Eigenschaft als Stadtbaurat von Magdeburg entworfen hat. Man sieht hier unzweideutig, daß hochfliegende, in die Zukunft weisende Phantasie, wie sie seinen Träumen von Glasarchitektur eignet, mit einer das Reale klar ins Auge fassenden Praktik sehr wohl vereinbar ist, ja dieser einen höchst großartigen Zug verleihen kann. Das Stadthaus, das Taut auf einem zu großen und zu offenen Platze neuen Datums in Magdeburg plant, besitzt alle Grundlagen gediegener Praxis in Grundriß und Raumverteilung, bildet aber zugleich einen hervorragenden Glanzpunkt für das ganze Stadtbild dieser schönen, aber baulich arg mißhandelten Stadt und ist für sich und im Straßenbild betrachtet von einer zwingenden Logik der Massenkomposition, von berauschender Üppigkeit plastischer Erscheinung im Raum. Ein Werk eleganter Zweckmäßigkeit und kühnster Bauphantasie: möge es bald zur Wirklichkeit gedeihen! Von den Anfängen einer farbigen Erneuerung des Stadtbildes, die auf Tauts Initiative zurückgehn, kann freilich nur der Augenschein am Ort einen Begriff geben: von

dem wahrhaft grundlegend revolutionären, so schlagenden wie ungewöhnlichen Proben der Fassadenbemalung am Breitenweg und sonst in Magdeburg. Paul F. Schmidt.

Eine Holbein-Ausstellung in Basel

Der Leitung der Öffentlichen Kunstsammlung ist es kürzlich gelungen, die Vorzeichnung für eines der beiden Knabenbildnisse von Ambrosius Holbein (Kat. Nr. 295), die zu den bekannten Zierden der Holbein-Sammlung gehören, zu erwerben. Diese, aus der Sammlung Rodrigues in das Basler Kupferstichkabinett gelangte Silberstiftzeichnung bildet, vereint mit den beiden Knabenporträts (die Vorzeichnung, zum Zweiten, das Brustbild eines Knaben links gewendet darstellend befindet sich in Wien) gegenwärtig den Kern einer Ambrosius Holbein-Ausstellung im Handzeichnungssaale des Museums. Um ihn gruppieren sich die übrigen Originale von der Hand des in jungen Jahren verstorbenen Künstlers, größtenteils im Besitze des Kupferstichkabinetts selbst, vermehrt durch einige wertvolle Leihgaben aus der öffentlichen Bibliothek und des Basler Kunstvereins: Silberstift- und Federzeichnungen, Buchtitel, Initialen und Textillustrationen (Holzschnitte). Die liebenswürdige Kunst des Ambrosius Holbein, die er, wie es scheint, nur in Basel ausgeübt hat (bis 1519) kommt in dieser Ausstellung zwar nicht vollständig zur Geltung, aber doch so, daß kein für die Entwicklung wesentlicher Zug fehlt. Es war ein ungemein glücklicher Gedanke, diese kleine Schau von Werken des Ambrosius Holbein durch Silberstiftzeichnungen von Hans Holbein d. Ä. und Hans Holbein d. J. einzurahmen. Sie gewinnt dadurch erhöhtes Interesse und gibt als Ganzes genommen mehr, als daß sie bloß die Eigenart der Silberstiftzeichnung illustriert.

Auf eine höchst instruktive Weise eröffnen sich so Einblicke in die kunsthistorisch und stilistisch oft recht verwickelten Zusammenhänge und Beziehungen in dem Kunstschaffen der drei Holbein. Gerade ihre Zeichenkunst dürfte bei sorgfältiger stilkritischer Vergleichung überraschende Resultate zeitigen. W. R.

Karlsruher Ausstellungen

Über die Karlsruher Ausstellungen der letztvergangenen Monate ist nur wenig zu berichten, was über die Grenzen der Stadt bemerkenswert erscheint. Der Kunstverein, Mittelpunkt der Karlsruher Ausstellungen lebender Kunst, bewegt sich in gewohnten Bahnen. Er hatte verschiedene sogen. „Ehrenausstellungen" veranstaltet, in denen das Gesamtwerk früherer und jetziger badischer Akademieprofessoren ausgebreitet wurde. Die Altersgrenze für die „Genehmigung" einer solchen Ehrenausstellung scheint das zurückgelegte 60. Lebensjahr zu sein. Zuerst sah man auf diese Weise in massenhafter Zahl Werke des in Karlsruhe sehr beliebten Maler-Photographen Caspar Ritter, dann diejenigen des bekannten Tiermalers Julius Bergmann, dann Kallmorgen, jetzt vor kurzem Fehr. Über die Kunst dieser Maler braucht nichts gesagt zu werden; sie ist allgemein verständlich. Interessant war es jedoch hier, wo die künstlerische Basis im Grund bei allen Vieren gleich ist (mag auch die Pinselführung verschieden sein), den deutlichen Unterschied der künstlerischen Qualitäten zu sehen, wie er vor allem angesichts frischer und ziemlich verheißender Anfangsarbeiten von Bergmann und Kallmorgen in Erscheinung trat. Allerdings muß man es sich abgewöhnen, an die gleichzeitigen Meisterwerke deutscher Maler der gleichen Generation zu denken. Gegen diese „Ehrenausstellungen", die dem breiten Publikum große Freude — man täuscht sich vor, es sei Kunstfreude! — bereiten, wäre wenig zu sagen, wenn sie nicht für andere Ausstellungen vor allem junger, kämpfender Künstler den Platz versperrten. Sie dauern in der Regel jeweils 4 Wochen, so daß im Laufe eines Jahres volle 4 Monate von ihnen beansprucht wurden, was gewiß ungerechtfertigtes Übergewicht bedeutet. Eine juryfreie Ausstellung im vergangenen Herbst rief die badischen Künstler auf den Plan; sie war nicht schön; die Hoffnungen auf diese badische Malerei muß man tief herabschrauben.

An sonstigen Ausstellungen erregte eine Vorführung des Schaffens A. Babbergers mit Recht besonderes Aufsehen. Babberger ist einer der neuen Professoren der Landeskunstschule. Diese Tatsache mag mit eine der Ursachen sein, daß man vielfach wenigstens versuchte, seiner Kunst, die der Karlsruher gewohnten Tradition so gar nicht genehm sein kann, näher zu kommen, ohne sie von vornherein in den Kot zu ziehen, wie das bei sog. modernen Äußerungen sonst meistens in Karlsruhe geschieht. Die Ausstellung selbst vermittelte sehr starke Eindrücke dieses Malers, der von Hodler ausgehend im Laufe der letzten Jahre zu einer klaren selbständigen Ausdrucksweise gelangt ist. Die Naturanschauung bleibt bei ihm stets das Primäre; die scheinbare Abwandlung ins Abstrakte bedeutet nur die Steigerung des Naturaugenblicks ins Typische. So sollte man eigentlich meinen, daß es möglich sei zu dieser Art moderner Ausdrucksweise die gemäße Einstellung zu gewinnen. Aber in Karlsruhe lebt man vor 30 Jahren, weshalb man selbst so gesunde Erscheinungen wie Babberger für Anarchisten oder krankhafte Auswüchse hält. Eberz, dessen Assisi-Werk im Kunstverein ausgestellt war, ging es nicht besser; auch er verlangt von dem Betrachter zu viel, er ist nicht allgemein verständlich, nicht „schön" — ja der Maler-Photograph und seine Verwandten, sie können es besser. Schließlich wäre noch die Ausstellung der badischen Bildhauer zu erwähnen. Sie war für den Historiker der badischen Kunst sehr aufschlußreich. Zugleich konnte man an

Musterbeispielen sehen, wie die Entwicklung der Bildhauerei seit etwa 50 Jahren verlaufen ist. Es gab nämlich Werke von vor 50, 30, 20, 10 Jahren — die indessen wohl alle innerhalb der allerletzten Jahre entstanden sind. Es gibt hierbei eine Reihe von tüchtigen Begabungen. Man hielt jedoch fast nur bei den Schöpfungen von Fritz Wermer inne. Hier kündigte sich ein Plastiker starken und geistigen Wuchses an, von dem noch zu reden sein wird. Andere bezeichneten seine Werke als unförmliche Massen!

Man sieht also: der Kunstverein ist ziemlich vielseitig, bevorzugt die feststehenden Werte und entspricht dem geruhsamen Temperament des Karlsruhers. Schade nur, daß die Gegenwart so wenig geruhsam ist, wodurch es passieren kann, daß Karlsruhe bis in wenigen Jahren den Anschluß an das gegenwärtige Geistesleben — mag es nun „schön" sein oder zerrissen, problematisch, quälend — endgültig verpaßt hat. H. C.

Basel

Die April-Ausstellung in der Kunsthalle war der zeitgenössischen deutsch-schweizerischen Kunst gewidmet, mit Ausschluß von Basel. Folge dieser Beschränkung auf die übrige Deutsch-Schweiz war, daß jeder der anwesenden Künstler sich gleich mit einer Reihe von Werken vorstellen konnte, ein Umstand, der einerseits der Ruhe und Geschlossenheit der Ausstellung sehr förderlich war, andererseits ein abschließendes Urteil über die einzelnen Künstlerpersönlichkeiten besser ermöglichte. Zürich war der Zahl und Qualität nach am besten vertreten. Keine der bedeutenden Komponenten, welche für die Zürcher Kunst im gesamten richtunggebend wirken, fehlte. Klar und anschaulich trat ihr geistiges und künstlerisches Kräftespiel zutage: eine durchaus expressiv orientierte Kunst, in der Darstellung des Gegenständlichen, des Objekts, nur auf die Wiedergabe des Wesentlichen in Form, Haltung und Gebärde, bedacht. Die Farbe wird nach Seite der stärksten seelischen Ausdruckskraft verwendet; ebenso die Linie. Das Wesen, das Sein soll gestaltet werden, nicht der Schein der nur zum Auge spricht. Der Aargau und Bern hatten nicht in dem Maße Folge geleistet wie Zürich. Die ausstellenden Maler schlossen sich nirgends zu einheitlichen Gruppen zusammen. Trotzdem gewann man einen guten Einblick in das rege Leben, das in der deutschschweizerischen Kunst herrscht; die nebeneinander bestehenden Richtungen im Kunstschaffen samt den darin tätigen Kräften waren, so gut es der regional beschränkte Rahmen dieser Ausstellung ermöglichte, gut zur Anschauung gebracht.

Besonders starke Eindrücke erzielten die Werke von Oskar Lüthy (Zürich). Seine Malerei zielt nicht darauf ab ein Abbild der äußeren Natur zu geben, obwohl er stets vom stofflich Gegebenen ausgeht. Seine Bilder wollen vielmehr den Eindruck des Lebens selbst erwecken. Durch sein Schema das Objekt aus farbigen Rechtecken aufzubauen, die in leiser Nuancierung ineinander übergehen und sich durchdringen, gelangt er zu einer eigenartigen Synthese, die fast unmittelbar ein innerlich Empfundenes, Beseeltes auszudrücken vermag. Er entkleidet die Materie sozusagen von allem Stofflichen und gibt ganz nur ihr inneres Wesen. Man erlebt seine Bilder wie man die Wirklichkeit erlebt. Das fromme Bild „Mutter und Kind" gibt den besten Maßstab ab für die innere Vertiefung von Lüthys Können und Empfinden; das alte Thema der „Madonna im Rosenhaag" ist hier ganz neu erlebt und gestaltet. Die besondere Eigenart der Kunst Hermann Hubers (Klosters) liegt darin, daß er die alltäglichsten denkbar einfachsten Motive ins Bedeutsame zu steigern vermag. Nicht selten wohnt seinen Kompositionen ein Zug des Fromm-Legendenhaften inne. Die plastische Form und die Linie sind seine Stärke.

Durch eine gewisse Stärke des Phantasieausdruckes überrascht Eduard Gubler (Zürich). Seine Bilder besitzen unstreitbar expressiven Gehalt, welcher von der Wahl der Farben höchst wirksam unterstützt wird. Farbenkombinationen wie bei altdeutschen Meistern sind nicht selten; auch in ihrem linearen Gefüge weist diese Kunst oft in jene Zeit zurück — und doch hat die Malerei im gesamten ein stark persönliches Gepräge, nicht zuletzt durch gewisse empfindsame Züge, die ab und zu störend sich einmischen.

Von den übrigen anwesenden Künstlern verdienen Cuno Amiet (Oschwand), Paul Bodmer, Karl Hügin, Ernst Georg Ruegg, Ernst Morgenthaler, August und Giovanni Giacometti noch besonders genannt zu werden.

Die Plastik war mit Hermann Hubacher, Ernst Kißling, Eduard Bick und Paul Oßwald ausschließlich durch Zürcher Künstler vertreten.

Willy Räber.

Brüssel

Im „Cercle artistique" hielt Franz Courtens eine rückblickende Gesamtausstellung ab, bei der nicht weniger als 129 Gemälde aus seiner frühesten und letzten Zeit zu sehen waren. Courtens hat alle „Genres" behandelt; sein Verfahren hingegen bleibt sich beständig gleich, so daß von einer inneren Entwicklung nicht eigentlich gesprochen werden kann. Seiner flämischen Atmosphärenmalerei konnten weder der Symbolismus noch die jüngsten Richtungen etwas anhaben, welche Unentwegtheit, als ein Vorzug aber auch als eine Beschränkung gelten mag. Diese Sturheit machte ihn zwar zu einem gewissenhaften Handarbeiter, verhinderte ihn aber zugleich, sich mit der eigenen Zeit ringend und anregend auseinanderzusetzen.

Die Galerie Giroux eröffnete eine Ausstellung moderner niederländischer Bilder aus holländischem Privatbesitz. Es sind 107 Gemälde u. a.

von van Gogh, Floris Verster, Jan Toorop, Charley Toorop, Piet van Wyngaerdt, Isaac Israëls, Breitner. H.

Hannover

Die Kestnergesellschaft veranstaltet in Gemeinschaft mit der Galerie von Garvens eine umfassende Ausstellung der Werke Emil Noldes, dergestalt, daß sie eine große Reihe seiner Gemälde aus der frühesten bis zur letzten Zeit seines Schaffens zeigt, während die Garvensschen Räume mit Aquarellen gefüllt sind. Graphische Blätter werden von beiden Salons ausgestellt, doch bedingen sie nur nebensächlich den Gesamteindruck, der naturgemäß auf der breiten Basis des malerischen Werkes ruht. Neue Einstellungen Noldes sind kaum erkennbar und so braucht sich auch die Kennerschaft nicht um neue Formulierungen zu bemühen, da durch die ganze Welt des Noldeschen Schaffens sich die gleiche, eminente Kraft produktiver Instinktivität hindurchzieht. Wohl könnte man aus seinen letzten Aquarellen eine Art herbstlicher Reife und Fülle erschauen, aber sie deutete sich doch auch schon früher als kommende Größe deutlich an. Übrigens hat die Garvenssche Galerie ihre eigene Veranstaltung dadurch noch reicher und schöner gemacht, daß sie Kakteen und vor allem exotische Plastiken und Gewebe mit den Werken Noldes vermischte. Da uns vorläufig noch der präzisierende Sinn für die außerordentlichen Verschiedenheiten der afrikanischen, südseeinsulanischen usw. Werke verschlossen ist, wirkt sich ihre Vielgestalt erst in der allgemeinsten Stimmung des Exotismus aus, und so umgeben sie die Arbeiten Noldes mit einem einigermaßen unbestimmten Duft, aus welchem manche seiner außerordentlichen Leistungen: Köpfe und Landschaften, wundervoll wie Blüten hervorzuwachsen scheinen. E. v. S.

Heidelberg

Das Kurpfälzische Museum unter der rührigen Leitung von Karl Lohmeyer widmet seine 9. Sonderausstellung dem Heidelberger und Münchner Maler Bernhard Fries (1820—1879). Dieser war — wie Lohmeyer in seinem sorgfältig gearbeiteten, mit einigen Tafeln versehenen Katalog erklärt — der Sohn des reichen und angesehenen Bankiers Chr. Adam Fries, der in der Zeit der Romantik in Heidelberg eine berühmte Sammlung besaß, die mit ihren Niederländern des 17. Jahrhunderts und einigen zeitgenössischen Landschaften in gewissem Sinn ein Gegenstück zu den Altdeutschen der Brüder Boisserée war. Hier waren u. a. Arbeiten des Tiroler Koch, von Ferdinand Kobell und des in Heidelberg lebenden Schotten Wallis zu sehen. Dies ist die Umgebung, der B. Fries und mit ihm die drei Freunde Rottmann und die beiden Fohr erwuchsen. Dieser Fries aber bedeutet als Künstler für die Geschichte der deutschen Landschaft eine sehr wesentliche Tatsache (und die Ausstellung ist daher eine ebenso köstliche wie verdienstvolle Angelegenheit) auf die eingehender in einem der nächsten Hefte hingewiesen werden soll. b.

Mainz

Im Gutenberg-Museum hat die „Freie Vereinigung für Kunst" eine Graphikausstellung eröffnet. Im Mittelpunkt steht Maria Ziegler, die in einer umfangreichen Kollektion, Zeichnungen und Aquarelle, die Entwicklung ihrer eigenartigen, in einer vornehmen Formenkultur gereiften Persönlichkeit aufzeigt. In manchem verwandt, mit mehr auf lyrische Empfindung gestelltem Ausdruck ist Frida Best. Ruppert äußert in seinen neuen Arbeiten, noch stärker als bisher einen kraftvoll sich klärenden Formwillen. Heydt, Bornemann, Thesing, Gunschmann, Meyer, Ohler schließen sich an und vervollständigen den glücklichen Gesamteindruck der Ausstellung. ch.

New York

Seit Mitte April ist im benachbarten Newark nun die hier bereits einmal als in der Vorbereitung befindlich erwähnte deutsche Kunstgewerbeausstellung im Gange, die auf Veranlassung des Herrn A. Wiener, Mitglied des deutschen Werkbundes, von diesem zusammengestellt worden ist. Der Direktor des Newarker Museums, Mr. J. C. Dana, der schon vor dem Kriege eine ähnliche, damals vom Folkwangmuseum ausgehende Ausstellung, hier geleitet hatte, ist auch diesmal wieder der Leiter, und man muß ihm dankbar dafür sein, daß durch seine taktvolle Politik und sein nicht ermüdendes Interesse das wichtige Unternehmen zustande gekommen ist trotz so mancher noch wenig freundlicher Strömungen in diesem Lande.

Die Ausstellung ist namentlich auf dem Gebiet des Buches eine wirklich repräsentative Qualitätsausstellung. Hier hat offenbar ein Kenner und Liebhaber mit innerer Anteilnahme die Zusammenstellung besorgt. Auch die Keramik ist recht gut vertreten, und auf anderen Gebieten, Metallen, Textilwaren, Glas usw. findet sich viel Gutes und Gediegenes, aber es macht eher den Eindruck des mehr zufällig Zusammengebrachten. Es scheint, als ob man sich der Wichtigkeit dieser Ausstellung zur Anknüpfung abgerissener Fäden auf diesem für das deutsche Kunstgewerbe doch mindestens potentiell so wichtigen Gebiete nicht ganz bewußt gewesen sei. Freilich, so lange Preise, wie sie für viele dieser Gegenstände ausgeschrieben sind, verlangt werden, wird es mit einer tatsächlichen Anknüpfung wenig günstig aussehen. Da wird man auch noch lernen müssen, Wasser in seinen Wein zu schütten! Die Ausstellung soll später durch die Provinz reisen und in verschiedenen Städten gezeigt werden. Sie wird also jedenfalls weiten Kreisen hier dartun, was auf dem kunstgewerblichen Gebiete in Deutschland geleistet und erstrebt wird.

Um der Stagnation im Ankauf von Kunstwerken, vor allem Bildern, etwas entgegenzuarbeiten verfiel ein bekannter Künstler hier auf die originelle Idee eine Anzahl seiner Gemälde anonym auszustellen und an den Meistbietenden zu verkaufen, gleichgültig wie hoch das Angebot sei. Jeder Besucher der Ausstellung konnte, wenn ihm ein Bild zusagte, einen Zettel mit Angabe des Preises, den er dafür zu zahlen bereit sei, in eine Urne werfen und dann abwarten, ob er der Höchstbietende sei. Am Schluß der Ausstellung zeigte es sich, daß tatsächlich eine ganze Anzahl Bilder verkauft waren und zwar durchschnittlich zu etwa einem Drittel des „regulären" Preises. Der Künstler hat so in der käuferlosen, der schrecklichen Zeit immerhin gegen $ 3000 eingenommen und kann nun besseren Zeiten mit einer gewissen Ruhe abwarten.

Einen anderen Plan, um Interesse zu erwecken, hat sich Mr. Weyhe ausgedacht. Er kündigte eine Ausstellung von Originalen und Reproduktionen von Handzeichnungen alter und neuer Meister an, die ohne Unterscheidungsmerkmale durcheinander hingen. So glänzend sind die neuesten Reproduktionsverfahren, darunter das von der Mariesgesellschaft für ihre Dürer, Rubens usw. Bände angewandte, daß nur wenige Besucher der Ausstellung jedes Blatt richtig erkennen konnten. Diesen fiel dann ein solches als Prämie zu. Der Plan soll gute Wirkungen gehabt haben.

Die Expressionisten finden jetzt hier mehr und mehr Interesse, und viele Galerien haben sich ihnen geöffnet. Auch schließen sie sich jetzt mehr zusammen. So hielt kürzlich die „Gesellschaft moderner Künstler Amerikas" bei Josef Brummer eine für ihre Bestrebungen sehr charakteristische Schau ab. Eine andere war im Colony Club zu sehen, die mit der Absicht zusammengestellt war, dem mehr konservativen Publikum das bereits Erreichte statt der mehr oder weniger gewagten Experimente der Neuesten vorzuführen.

Andere moderne Künstler taten sich zu einer Ausstellung in der Sculptars' Gallery zusammen. In ihr sah man ein Werk von edler Größe und zugleich tiefer Erkenntnis des menschlichen Körpers und seiner Ausdrucksfähigkeit, die „Heilige Vase" des aus Skandinavien stammenden Arthur Lee: ein junges Mädchen trägt sozusagen ihren eignen Leib, den Tempel Gottes, zum heiligen Opfer.

Bei Wildenstein stellte Rose O'Neill ihre großen Zeichnungen, Kämpfe gleichsam mit dem Kosmos oder mehr noch Chaos, aus: ein starkes, innerlich getriebenes Talent, das freilich, um mit Mephisto zu reden, aus einem Punkte zu erklären resp. zu kurieren wäre. Immerhin, sie hat kindische Dinge, ihre peinlichen Puppen mit dem wissenden Blick, abgetan, die wie der Ausfluß einer in gefährlichen Bahnen sich bewegenden Entwicklungszeit wirken.

Die Bourgeois Galleries führen die neuesten Arbeiten des s. Z. hier ausführlicher behandelten Maurice Sterne vor. Sie sind aus einem Geist geboren, den der Künstler selber sehr glücklich in wenigen Worten ausreißt, indem er von seinem Aufenthalt in Anticoli-Corredo im Sabinergebirge spricht, wo diese Werke entstanden sind: „Die alten Häuser scheinen aus dem Felsen und dem Blättergrün der Berge zu wachsen. Architektur und Landschaft sind nicht voneinander getrennt. Die Menschen und die Tiere leben zusammen: Mensch und Tier sind nicht voneinander getrennt: Einheit. Harmonie." F.

Wiesbaden

Im Nassauischen Kunstverein stellt Paul Klee aus, in umfangreicher Kollektion zwanzigjährigen Schaffens Entwicklung aufzeigend. Im großen genommen ergeben sich zwei Hauptphasen. Die erste von 1903—11: geistreicher Stil, glänzend exakte altmeisterliche Technik, kongenial Verwandter mit den Karikaturen von Lionardo da Vinci! 1913—14 der große Umschwung. Völlige Abkehr von dem landläufigen Begriff der Kunst als Bild, Verzicht auf den ästhetischen Reiz des Objekts als zu schilderndem Gegenstand, an dessen Stelle Vermittlung durch Halluzination. 1919—20 ist ein Standpunkt erreicht, der dem großen Publikum nichts mehr zu sagen hat: koloristische und lineare Stenogramme, die — siehe die zwischengesetzten Buchstaben! — eine bedenkliche Ähnlichkeit mit Gaunerzinken haben. Aus diesen Experimenten führen die neuesten Arbeiten wieder heraus in transzendentales Gebiet, zum Teil mit außerordentlichen Ergebnissen. Der Künstler ringt mit den großen Stoffen kosmologischer Mystik, pythagoreischer Erkenntnis sich nähernd, wo die Nüchternheit der Berechnung sich rechtfertigt durch die Gewinnung des Schlüssels zu den Weltgeheimnissen. Neben dieser extremen Erscheinung wirkt Erbslöh, der sinnenfreudige Rheinländer, der allerdings unter den Expressionisten von jeher eine gemäßigte Richtung einhielt, schon fast reaktionär, eine Haltung, die sich übrigens auch bei den neuesten Arbeiten von Kanoldt feststellen läßt, während Völcker, einer älteren Richtung angehörig, vom Geist der neuen Kunst angeweht, die Strömung nützt, um strammer zu segeln.

Als Gast für die Dauer des Sommers ist die Sammlung Albert eingezogen. Die Besitzerin, Frau Kommerzienrat Albert, übersiedelt nach München, wodurch Wiesbadens Kunstleben einen Verlust erleidet. Die drei Säle füllende Sammlung gleicht einer mit ausgesuchten Delikatessen besetzten Tafel. Kleine, sehr leckere Kostproben von Manet, Monet, Pissaro, Braque, Fantin-Latour, Redon, Cannoins, Signac, Gauguin; hierzu

eine Reihe, zum Teil früher Trübner, Thoma, Deußer, Bretz, E. R. Weiß, Jawlensky. Somit in geschmackvoller Auswahl zusammengestellte Momente aus der Geschichte des Impressionismus mit einheitlich eingegliederter Fortsetzung in die Kunst der Gegenwart. ch.

Von Künstlern und Gelehrten

Im Alter von 74 Jahren ist in Regensberg bei Zürich der frühere Direktor des Schweizerischen Landesmuseums, Dr. Heinrich Angst, gestorben, der sich um den Aufbau dieser bedeutenden Sammlung große Verdienste erworben hat. — In München starb hochbetagt der bekannte Architekt Georg v. Hauberrisser, der Erbauer des neuen Münchner Rathauses, der St. Paulskirche, des Wiesbadener Kurhauses und zahlreicher bayrischer Kirchenbauten. — Als Nachfolger des nach Köln berufenen Dr. Hans Secker wurde als Direktor des Danziger Stadtmuseums der wissenschaftliche Hilfsarbeiter am Kaiser-Friedrich-Museum, Dr. W. Manowsky, berufen. — Im Alter von 67 Jahren starb in Laren der Landschafts- und Genremaler Kever. Er ist nicht denkbar ohne Jozef Israëls, den er wie Neuhuys nach der sentimentalen und poetischen Weise fortsetzte. Seine Farben haben stets etwas Süßliches, seine Zeichnung ist uncharakteristisch, schlapp und stammelnd. Gleichwohl erzielte er starke Verkaufserfolge. Sein Werk fließt mit dem Begriff zusammen, den man sich namentlich in Amerika von holländischer Very-Nice-Malerei zu machen pflegt. — Willem de Zwart, der Schüler von Jacob Maris, feierte am 16. Mai seinen 60. Geburtstag. Er ist vor allem ein Maler von Stilleben und setzt farbentechnisch wie naturbeobachtend die Überlieferungen der Haager Schule fort. Im Pulchri Studio-Saale, Haag, wurde ihm zu Ehren eine Ausstellung seiner Werke veranstaltet. Das Haager „Gemeendemuseum" kaufte unlängst von ihm ein ganz in braunen Tönen gehaltenes Topfstilleben.

Der Kunstmarkt

Vom amerikanischen Kunstmarkt

Die folgenden Tatsachen werden ohne viel Kommentar wohl auch die überzeugen, wie es um den hiesigen Kunstmarkt bestellt ist, die sich immer noch den lieblichsten Illusionen hingeben, als ob hier alles zu guten Preisen absetzbar sei:

1. Die Firma P. W. French & Co., eine der bedeutendsten und geachtetsten in New York, die sich schon seit längerer Zeit in Geldschwierigkeiten befunden hatte, da so gut wie keine größeren Verkäufe stattfanden, die regelmäßigen Ausgaben aber sehr hohe waren, ist nun öffentlich verklagt worden, weil sie einem Bankinstitut Konten von Kunden verkauft habe, die in Wirklichkeit nicht existierten oder bereits beglichen worden seien. Zu solchen Mitteln hat die Not getrieben! Die Firma hatte gehofft, einen sehr wichtigen Verkauf noch abschließen zu können, der ihre Lage erleichtert hätte. Als es nicht dazu kam, war das Ende da. Und nun verlangen Gläubiger, darunter einer der Duveens, der Mr. „Charles of London", daß die Geschäfte der Firma in die Hände eines gerichtlichen Verwalters gegeben werden. Wenn nicht bald eine Besserung auf dem Kunstmarkt eintritt, so werden sich noch andere „Stürze" ereignen!

2. Die dänische Firma Winkel & Magnussen brachte zahlreiche französische Gemälde der impressionistischen Schule herüber und ließ sie hier versteigern. Das Resultat war ein sehr ungünstiges für sie, weil der Auktionsmarkt ganz im allgemeinen schlechter und schlechter geworden ist, trotz nicht geringer Lebhaftigkeit bei freilich sehr kleinen Preisen, und weil im besonderen fast eine Art Käuferboykott auf dem Bildermarkt zu bestehen scheint. Allerlei andere Kunstgegenstände werden doch wenigstens noch gekauft. Bilder aber gehen, wie man auf englisch sagt, betteln! Und ganz ähnlich ist es da in der amerikanischen Provinz bestellt, wie mir aus sicherster Quelle von einem Herrn mitgeteilt wird, der seit Monaten mit besten Einführungen von Stadt zu Stadt reist und von alten Meistern nichts, von modernen amerikanischen Künstlern nur einiges Wenige verkaufen konnte.

3. Es wurde gemeldet, daß am 15. Mai bei George Petit in Paris eine bedeutende Sammlung alter Meister aus Amerika versteigert werden soll. Das allein spricht Bände! Um nur ein einziges Beispiel anzuführen, was hier für alte Meister außerhalb des Kreises der „Unsterblichen" gezahlt wird, erwähne ich, daß eine ganz vortreffliche „Falkenjagd" des Bassano, $46^1/_2 \times 66^1/_4$ inches groß, gut erhalten, nicht mehr als $ 125 auf einer Versteigerung alter Meister am 27. März eintrug. Und hier sind deutsche Verkäufer, die von derlei Bildern weit über $ 1000, ja $ 2000 erwartet hatten!

4. Der größte Teil der Sammlung und Ausstattung des verstorbenen Erzherzogs Ludwig Victor brachte auf einer Auktion nur $ 7563, darunter eine Frankenthaler Frühstücksgarnitur aus dem 18. Jahrhundert $ 200. Nach Abzug der Kosten und Steuern wird gar wenig übrig geblieben sein. Ein Señor Sagaseta hatte die Sammlung en bloc aufgekauft. Ob er dabei auch nur auf seine Kosten gekommen sein wird? Es kann eben nicht dringend genug davor gewarnt werden, allerlei Kunstgegenstände hierher auf den Markt zu senden in der Erwartung guter, ja womöglich glänzender Resultate. Schwerste Enttäuschung und eventuell sogar Verluste müssen die unvermeidlichen Folgen sein. Der Markt hier kann gegenwärtig höchstens noch das Allerbeste und Seltenste aufnehmen. Für zweit- oder

gar drittklassige Dinge kann man sicher sein, in Europa günstigere Chancen zu finden.

Man hofft hier auf eine bessere Saison vom nächsten Herbst ab. Ob diese Hoffnung aber in Erfüllung gehen wird? F.

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

Sonderausstellung des österreichischen Werkbundes in Baden-Baden

Im Palais Stourdza (Baden-Baden) — der von Friedmann & Weber vor zwei Jahren eingerichteten Galerie für Kunst und Antiquitäten, Mode und Kunstgewerbe — findet eine bis Ende Juni geöffnete Ausstellung des österreichischen Werkbundes (Wien) statt. In zwei eigens dafür ausgemalten Räumen ist eine Auswahl hervorragendster kunstgewerblicher Erzeugnisse vereinigt, die einen überzeugenden Beweis erbringen, daß die künstlerische Erfindung wie die technische Behandlung auf gleich hoher Stufe stehen. Die besondere Wiener Geschmacksnote, die schon auf den letzten Messen in Leipzig und Frankfurt stark in den Vordergrund trat, wird sicherlich bei den zahlreichen, die Ausstellung im Palais Stourdza besuchenden Ausländern Beifall finden.

Haag

In der Bachstitz-Galerie sind u. a. folgende Neuerwerbungen ausgestellt: Ostgotischer Grabschmuck, 5. Jahrh. n. Chr., gefunden in Kertsch (Pantikpeum), ferner ein Frühwerk des Filippino Lippi, „Zwei Engel", Fragment einer größeren Komposition aus der Zeit der Fresken in der Brancaccikapelle in Florenz, ein A. van Dyck, „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten", und ein niederrheinisches Relief, „Anbetung der Könige", aus dem 16. Jahrhundert.

Stockholm

In Schweden hat nach einer Meldung der N. Zür. Ztg. der Ankauf der bedeutenden Kunstsammlung des verstorbenen chinesischen Politikers Li-Hung-Tschang, die von einem Konsortium für 1100000 schwedische Kronen erworben wurde, zu einem Skandal geführt, da sich der größte Teil der Sammlungsstücke als wertlose Imitationen erwiesen, die niemals zu den Besitztümern Li-Hung-Tschangs gehört haben, sondern der Sammlung erst nach seinem Tode hinzugefügt wurden. Als Mittelsmann bei dem Kauf fungierte der in China weilende schwedische Prof. Erik Nyström, der nach der Auffassung des Konsortiums für sich eine unerhört hohe Provision berechnet hat. Das Konsortium soll nun beabsichtigen, an Nyström Schadenersatzansprüche zu stellen.

Zu der Pariser Chronik in Heft 10

Durch zu spätes Eintreffen der Autorkorrektur sind in dem letzten Beitrag unseres Pariser Mitarbeiters einige sinnentstellende Druck- und Übersetzungsfehler stehengeblieben, die hiermit richtiggestellt seien. — Es ist richtig zu lesen:

Sammlung Langweil, ferner bei Rousseau „einem Bildnis eines kleinen Mädchens", ferner ist bei Cézannes „Badenden" aus der Sammlung Vollard zu lesen: „Ein vom Künstler selbst zerstörtes und nach seinem Tode restauriertes Bild", ferner statt Joreneau ist zu lesen Joveneau, endlich bei dem Renoir-Nachlaß „les jeunes filles au piano" und Bildnis der Mme. Galimard. Von dem Porträt der Mme. Misia Godebska soll es heißen, daß es als „eins der schönsten Werke" anzusprechen sei. Der vom Satzteufel so arg verhunzte Klassiker heißt Felibien. n.

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft **12**	22. Juni	Heft **12**	14. Juni
„ **13**	6. Juli	„ **13**	28. Juni
„ **14**	21. Juli	„ **14**	12. Juli

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Reitrain am Tegernsee, Post Rottach.

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone":

BERLIN: Curt Bauer, Berlin-Südende, Märkische Str. 3, II, Tel. Steglitz 110. / MÜNCHEN: Dr. Leopold Zahn, München, Kaulbachstr. 35, I / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Marienstr. 19 / ÖSTERREICH: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerstr. 10 / NIEDERLANDE und BELGIEN: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Willem van Outhoornstraat 29 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelsangstr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / DÄNEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Hotel Belvedere, Raadhuspladsen / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 120 Haven Avenue, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Pietras 361 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92

Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2
Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Richard Seewald

Von WILHELM HAUSENSTEIN
Mit 12 Abbildungen auf 6 Tafeln[1]

In einem Zeitalter, das die Zertrümmerung der schaubaren Gegenstände auf die Fahne schrieb, hat Seewald für seine Person den Aufbau des Sichtlichen und Greifbaren im Bilde unternommen. Man würde sagen können, dieses Beginnen sei in revolutionärer Zeit das Revolutionärste: denn es gehe über den Zustand, der von einer noch jungen Allgemeinheit gerade erreicht ist, schon hinaus. Doch wesentlicher als ein Hinweis auf das abermals Umwälzende dieses Schaffens ist die Festsetzung des Selbstverständlichen, das den Charakter der Absicht, Anstrengung und Leistung hier bestimmt. Seewald ist außerhalb jeder Programmatik eines Neuerers. Beinahe steht er außerhalb des so beliebten wie fragwürdigen Begriffs der Entwicklung. Weder ist er Antiquar noch in parteilichem Sinne ein Zeitgenosse, noch ein Herold für morgen. Von diesem Künstler ist nur zu sagen, er sei innerhalb der Kunst und sei lebendig. Kunst ist diesem Leben kein Begriff der Wandelbarkeit, so sehr sich alles, was er malt, von Gewohntem unterscheidet. Unbefangen glaubt er in dem Augenblick, in dem er wagen muß, darum verrufen zu werden, an die absolute Notwendigkeit der Darstellung sichtbarer Dinge. Das einzige Neue, das er geben will, ist sein Gesicht. Er verlegt die Kunst nicht in irgend einen Aberglauben, etwa den an Kunstbewegungen, Phasen der Entwicklung oder ähnliches, sondern einfach in die Frische seines persönlichen Verhältnisses zu der von ihm geglaubten Ewigkeit des Objektes. Sein schon beträchtliches und durchaus eigentümliches Werk beweist, daß er zum großen Vorrat menschlicher Wahrnehmung der Erde einen neuen Anblick hinzugefügt hat.

Der Hunger und Durst nach dem Objekt wurde in einer Region geboren, die ein großes Beispiel kannte. Von der Dürre des märkischen Stendal ist die edle Begierde Winckelmanns suchend ausgegangen. Seewald ist Heimatgenosse dieser nobel ragenden Gestalt. Ihm öffnete sich ein Ausstieg aus der Erde im märkischen Arnswalde. Er kam im Mai des Jahres 1889 zur Welt. Schwerlich ist jener Mai üppig gewesen. Zukunft, Gegenstand lag südlich: dort, wo die Deutlichkeit und das Effektive der Dinge ist, nicht Nebel und Wolke.

Der Heranwachsende durchlief das Realgymnasium zu Stralsund, das freundliche Erinnerung mitgab, auch humanistische, und verließ es mit dem am väterlichen Willen festgebundenen Entschluß, Architektur zu studieren. Der etwa Zwanzigjährige fuhr nach München. Die polytechnischen Vorlesungen reizten nicht. Der Student erfüllte die Stunden der Versäumnis mit unablässigem Zeichnen, das aus der manischen Vorliebe des Kindes zum Schicksal zunehmender Jahre anschwoll. So kam Richard Seewald zur Kunst. Er ging alsbald in eine Zeichenschule. Doch schnell und verstimmt wandte er sich davon, als man, anstatt nur einfach ihm die Mittel auszubilden, mit denen er hätte sagen können, was ihn bewegte, ein Aktzeichnen in unendlichem Betrieb wie eine Blockade ihm vor Herz, Augen und Hände schob. Er hatte, früh mit bestimmten eigenen Vorstellungen übereinstimmend, Dinge genug, die er sagen wollte. Er liebte damals das Märchenhafte der großen Städte. Eine frühe Mappe ist der Niederschlag. London und Paris wurden Inbegriff des Daseins. Er liebte München, das bewegte, heitere, festliche. Fast gleichzeitig begann die zweite Erfahrung, die wichtiger wurde. 1911 erreichte Seewald zum erstenmal den Tessin.

Bis zu diesem Moment war Seewald hauptsächlich Zeichner. Nun ging ihm auf, die Basis seiner künftigen Künstlerschaft müsse weiter sein. Von der Schaubarkeit des Südens erstmals ergriffen, von der einschneidenden Dinghaftigkeit transalpiner Welt ins Blut getroffen faßte er im nächsten Jahre einen von Folgen schweren Entschluß.

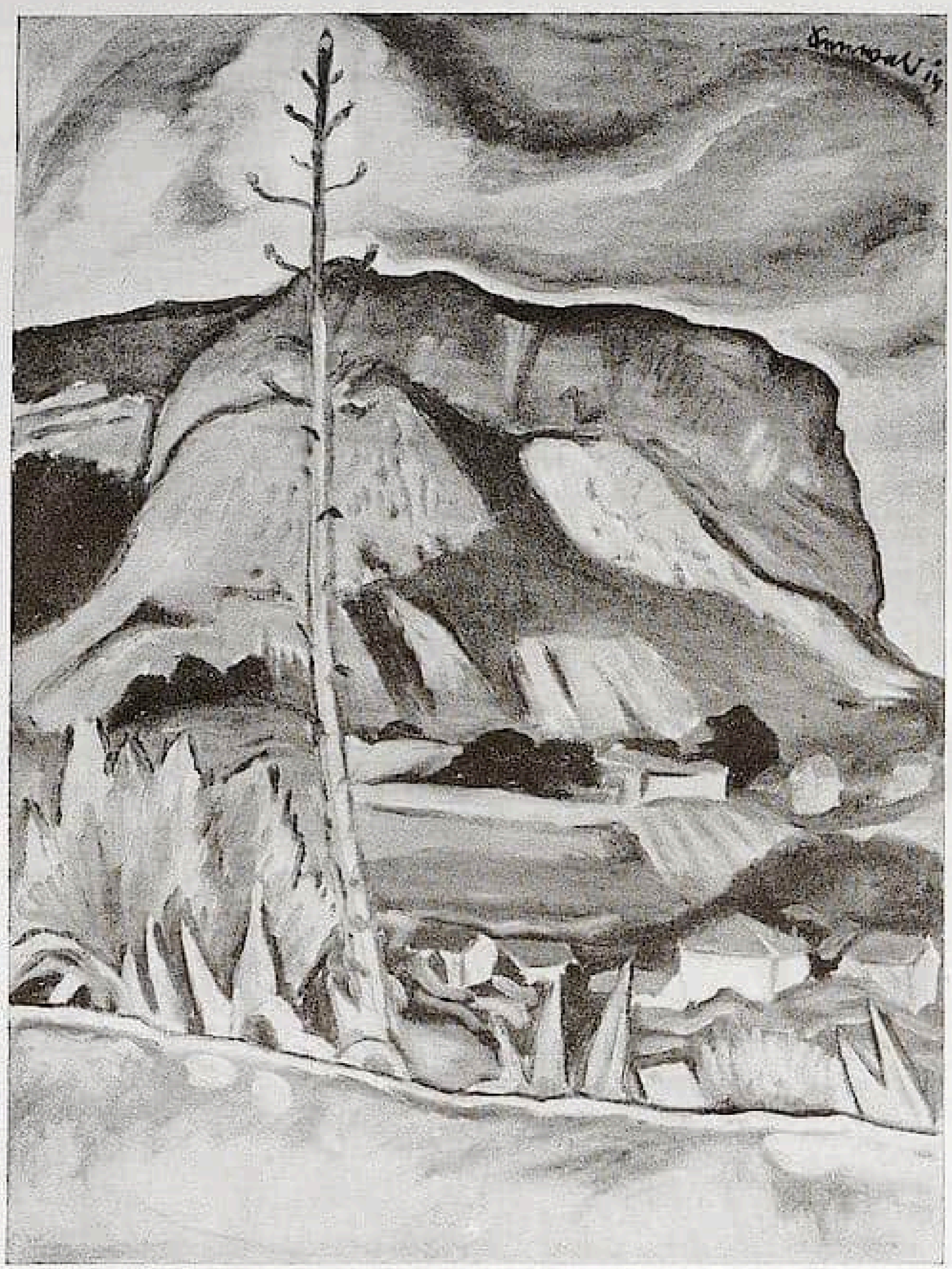
[1] Die Wiedergabe erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Kunsthandlung Hans Goltz, München.

Er kaufte einen Kasten mit Ölfarben und fuhr nach Dalmatien. Fünf Monate brachte er auf der Insel Arbe hin. Das Ergebnis war zwiefach. Er vergaß die Städte. Sie schieden aus dem Bereich der Gegenstände seines eigentlichen Erlebens. Das Mittel der Zeichnung, das spielend solcher Welt entsprochen hatte, wurde durch die Malerei zurückgedrängt, auf deren Boden ein breiter ausgedehntes Verhältnis zu breiteren Dingen möglich war. Daß Stadt und Zeichnung der Städte aus seinem Arbeiten gänzlich verschwänden, war weder wünschenswert oder nötig noch denkbar. Dieser Bezirk hatte ein erstes Erlebnis bedeutet und blieb auch für die Zukunft nicht ohne alle Konsequenz. Zumal das Treiben in Marseille hat es dem Fahrenden noch heftig angetan; dies freilich südliche Treiben, das an Landschaft grenzt, das Landschaft ist, Wachstum, nicht Mechanik, und darum allerdings dem Paradies aus Bäumen, Pflanzen, Tieren, Bergen, Steinen, Wiesen, Wasser und Schiffen, dem Seewald immer inniger und sachlicher zustrebte, auf die natürlichste Weise benachbart blieb.

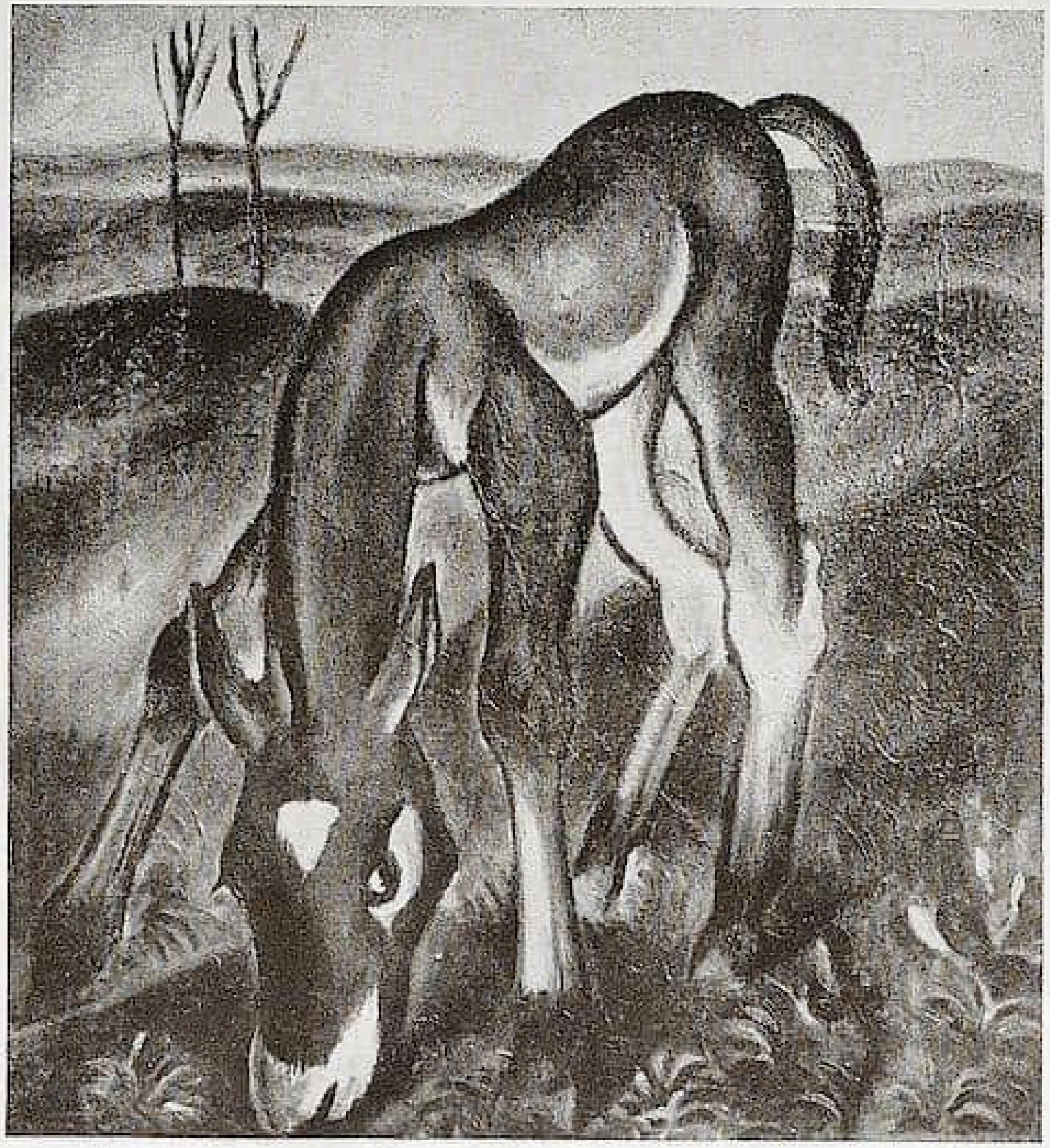
Wichtig ist, darauf zu achten, daß Mittel und Gegenstand auseinander hervorwuchsen, ineinander hineingewachsen sind. Malerei kam aus der Breite der Natur. Natur spannte sich über die farbige Breite der Leinwand und in die Tiefe der räumlichen Pläne, die auf der Fläche der Leinwand durch die Kühnheit der Perspektive möglich sind. Die Zeichnung zog aus dieser Erfahrung Nutzen; sie nahm an Fülle zu; Seewalds graphischer Duktus gewann etwas Tropisches.

Eine korsikanische Reise im Jahre 1913 gab diesem Ergebnis bessere Gestalt. Der junge Maler war schier einem Knaben gleich, naiver noch als ein Autodidakt und gänzlich ohne Anspruch auf einen Stilgedanken, den der Augenblick noch nahe legen mochte. Seewald hatte damit begonnen, Umrisse zu ziehen und die zwischen ihnen gebliebenen Flächen zu färben. Abermals fällt auf, wie dieser Maler über das rebellierende Programm des Moments hinausging — oder vielmehr: wie er vom Schicksal von vornherein schon diesseits dieser Programmatik aufgestellt war. Alle Welt rief damals laut nach zweidimensionaler Malerei. Seit Korsika ist Seewald dieser Programmatik vollends fremd geblieben. In einer Stunde, wo expressionistische Konvention das zweidimensionale Malen fast fanatisch propagierte, fand Seewalds Mühe in der Perspektive eins der schönen Ziele bildender Kunst. Klassischer Ausdruck des Räumlichen ist seitdem ein wesentlicher Teil seiner Landschaft. Wahrscheinlich, daß er mit den Möglichkeiten der Fläche nicht vollkommen vertraut geworden ist. Die Energie seines Vorstoßes in die perspektivische Tiefe bleibt dennoch ein schwerwiegender Beitrag zur zeitgenössischen Diskussion. Der Vorstoß scheint sogar eine Möglichkeit der Überwindung des notwendig dialektischen Wesens zweidimensionaler Malerei anzukündigen. Es ist kaum auszudenken, was wiedergewonnen die einfachere Positivität des perspektivischen Standpunktes gegenüber der unermüdlich antithetischen Spannung des Zweidimensionalen bedeuten könnte. Die nächste Zeit wird lehren, wohin der Weg gewiesen ist.

Die Situation eines modernen Malers ist unvergleichlich kompliziert. Seewald war darauf bedacht, die Fläche mit der Tiefe zu verständigen. Die Bemühung begann, als er ein Maler wurde. Er fand sich aber in eine schier unentwirrbare Verflechtung der Schwierigkeiten hineingezogen, als er begriff, das Malerische sei ein mindestens relativer Gegensatz zur dritten Dimension — und offenbar war Malerei ohne ein Element des Malerischen vorläufig doch undenkbar. Mit einem Wort: der junge Maler sah sich in die Mitte des Konflikts gesetzt, über dem der Patriarch gestorben war — Cézanne. Südfranzösische Landschaft tat das Ihrige dazu. Wie ein Treibhaus begünstigte sie das Wachstum dieses wahrhaft furchtbaren Streites der letzten Generationen in einem ihrer martyrisierten Einzelnen. Notwendig schien: erstlich, die natürlichen Dinge zu verwirklichen; zweitens sie zu malen; drittens also das malerische Axiom des Malens zu realisieren; viertens dem Kubischen und Konischen und Kugeligen der Dinge genug zu tun, wiewohl die Fläche doch Fläche blieb und demnach als Fläche Geltung haben mußte — wiewohl das Flächige sich noch gar mit dem Malerischen gegen das Drei-



Richard Seewald. Landschaft bei Cassis. 1914.
G. Heinersdorff, Berlin.

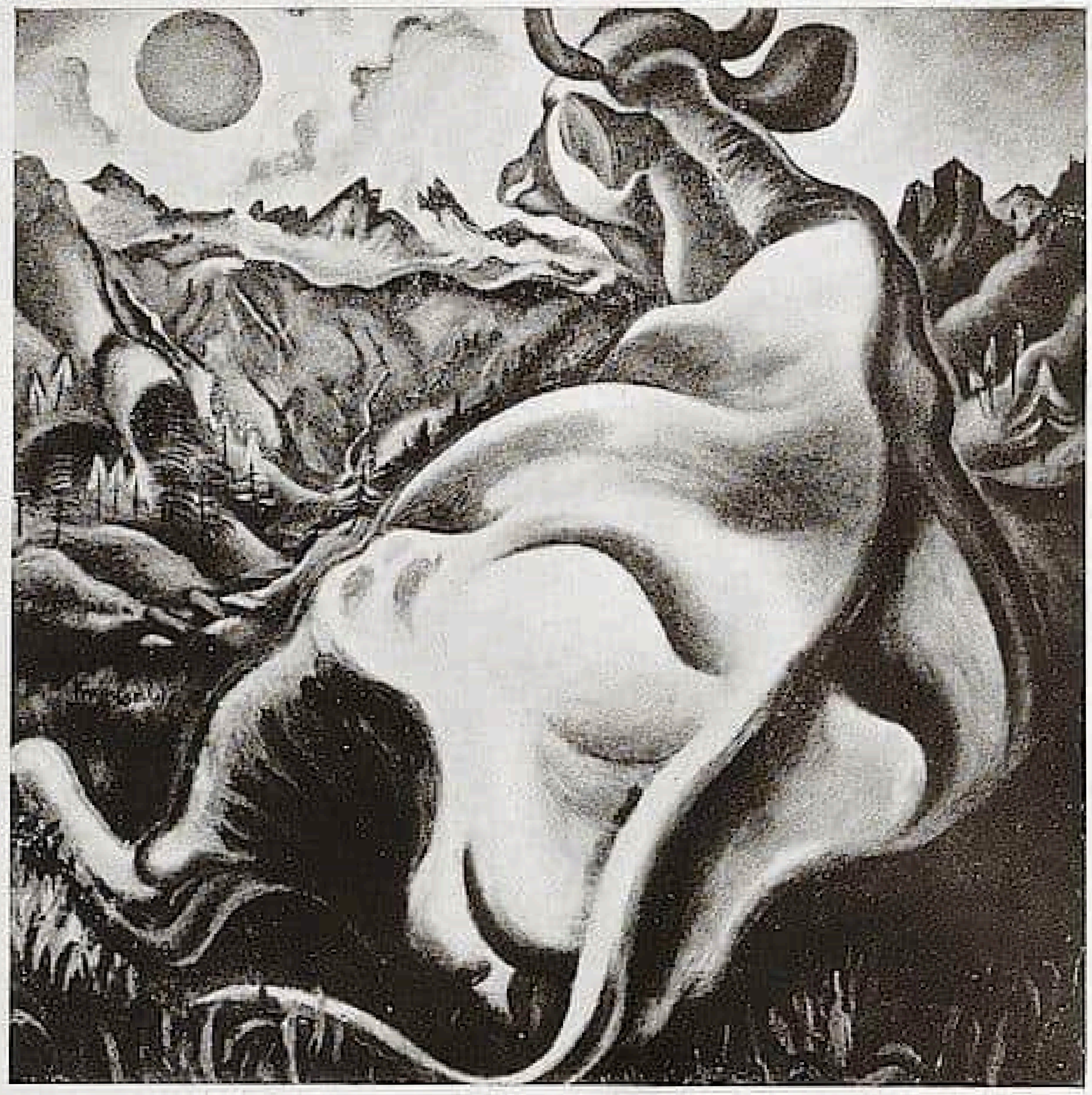


Richard Seewald. Füllen. 1914.
Neuß a. R., Gesellsch. z. Förderung deutscher Kunst d. 20. Jahrh.

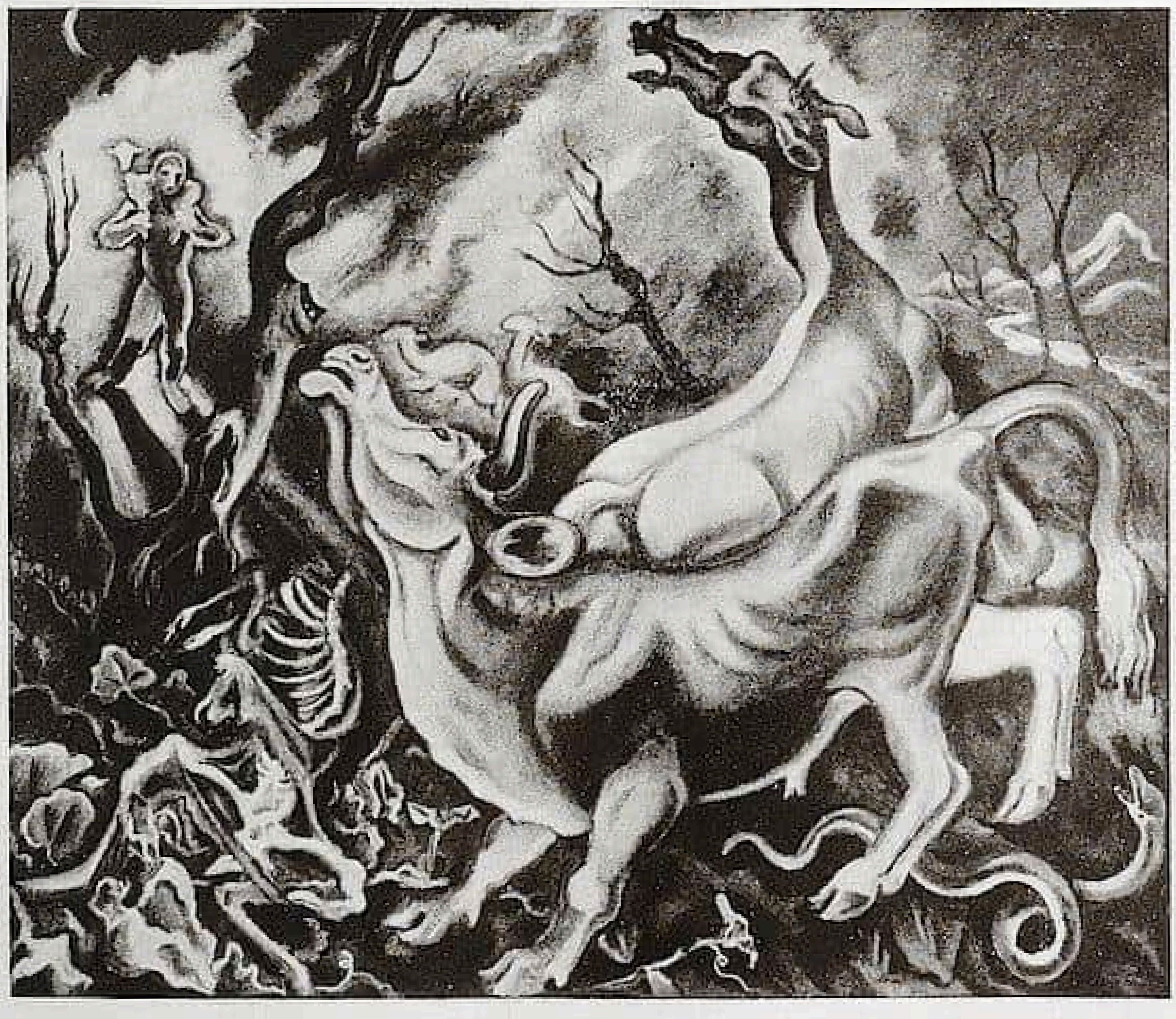
Richard Seewald. Agaven. 1919.

G. Heinersdorff, Berlin.

Richard Seewald. Kapelle im Walde. 1915/16.

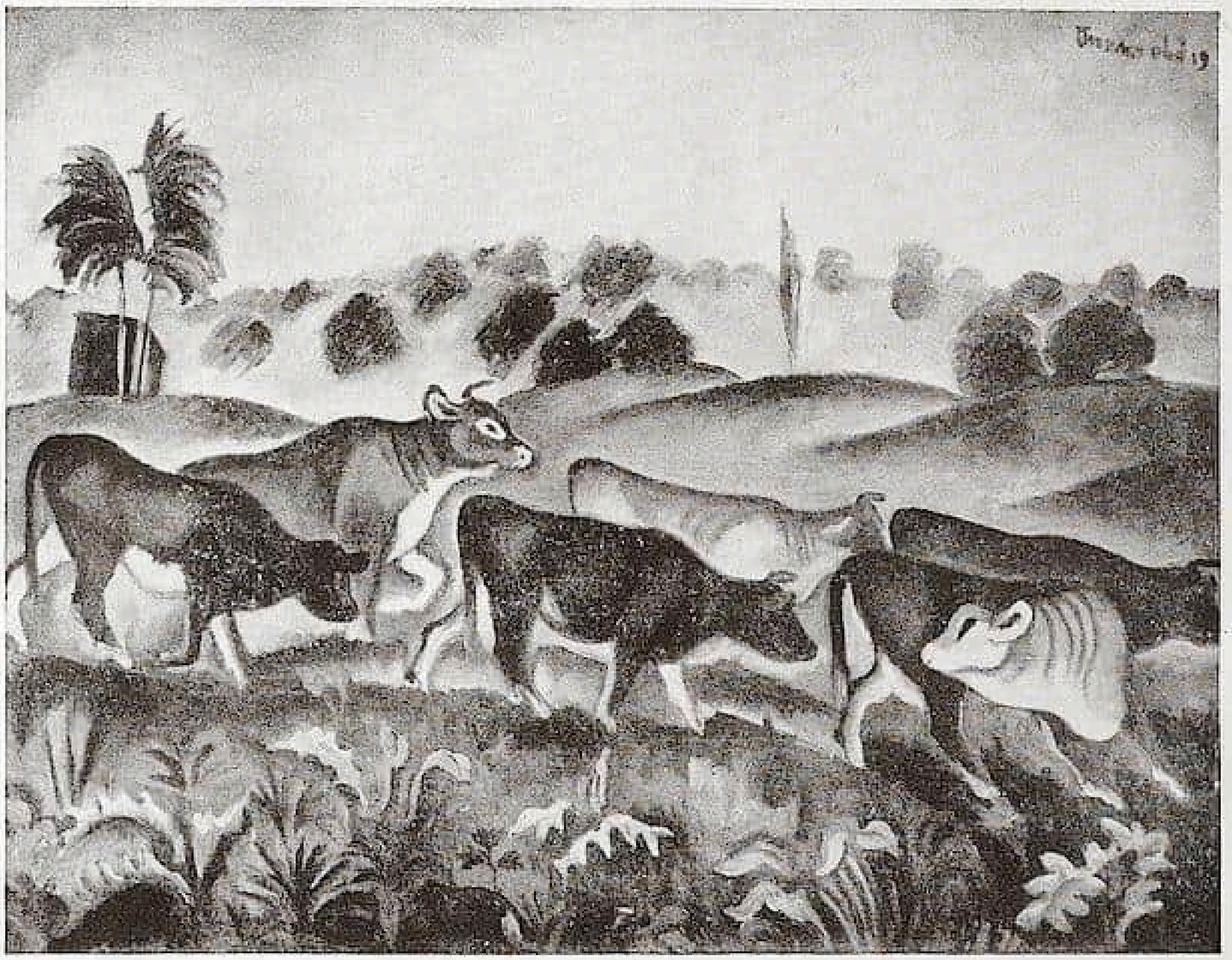


Richard Seewald. Mittelbild aus d. Triptychon „An die Tiere“. 1917/18.

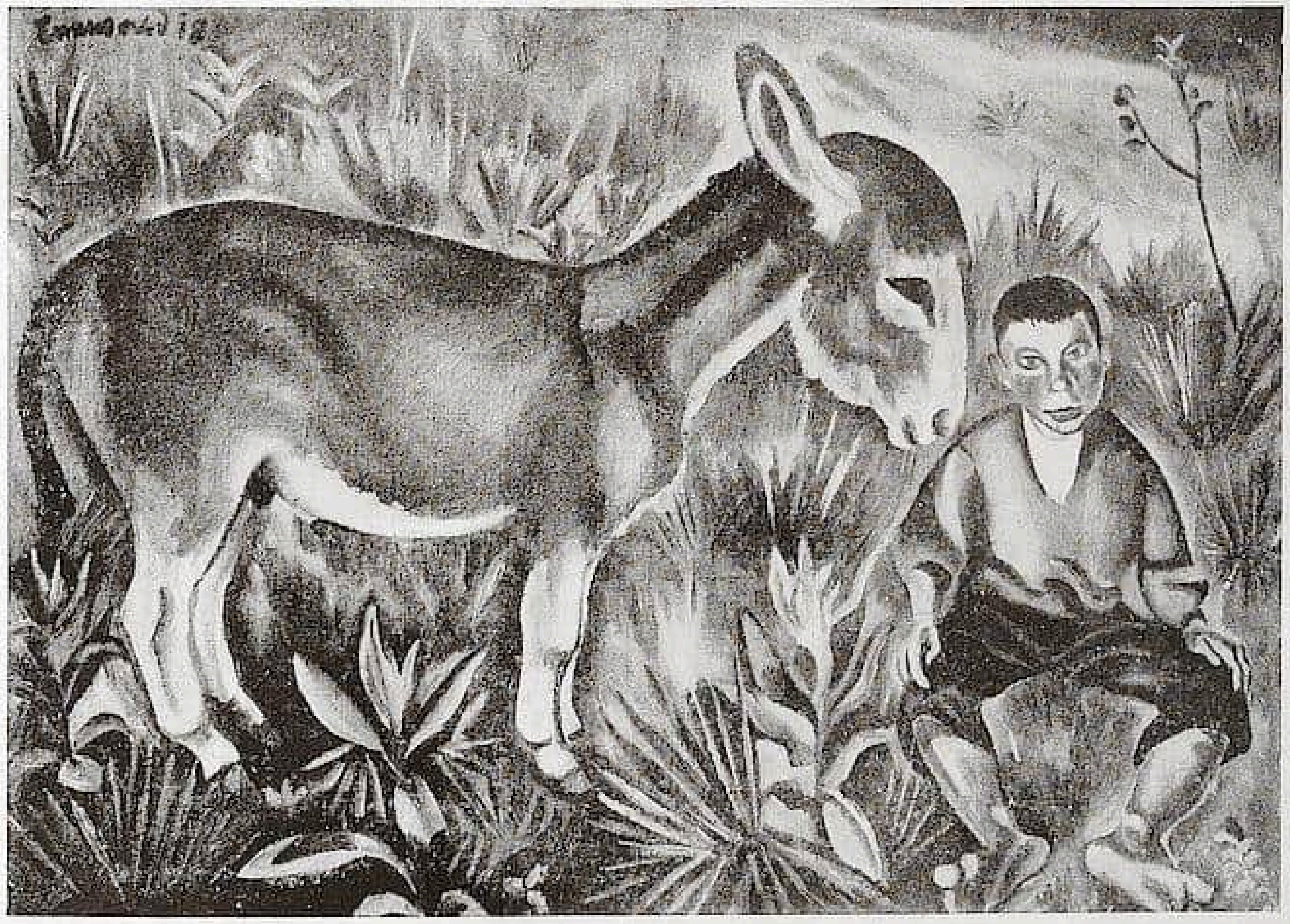


Richard Seewald. Das Seufzen der Kreatur. 1918/19.

G. Heinersdorff, Berlin.



Richard Seewald. Kuhherde. 1919.
G. Heinersdorff, Berlin.



Richard Seewald. Knabe und Esel.
K. Pfister, München.

dimensionale verschwor. Die Aufgabe bedeutete notwendig den Bürgerkrieg in den Eingeweiden des Künstlers. Bis zu diesem Augenblick ist dieser Krieg dabei, sich auszutragen; bis zu diesem Augenblick sitzt der Mensch über sich selbst, ein unparteiischer Richter, der nichts sucht als die Gerechtigkeit, mit Schmerz bemüht, den wahren Spruch zu finden und doch beiden Streitenden mit dem Herzen zugetan.

Ein neuer Sommer im Tessin bebrütete diesen Konflikt. 1915 war die Versuchung einer Ausflucht nahe. War es unmöglich und unrecht, der Situation etwa dadurch Herr zu werden, daß man aus der Reihe der Kämpfenden einen ausschloß? Die Zeit schien einen Rat zu geben: so opfere doch den Gegenstand. Dann würde etwa das Problem der malerischen Fläche einstweilen allein übrig geblieben sein. Für dieses Verfahren gab es sogar eine Schule. Man würde nur eben ein Expressionist werden müssen. Aber dann wäre der klassische Umfang der Aufgabe eingeschränkt; die Aufgabe wäre unvollständig. Könnte nicht anstatt des Gegenstandes die Fläche und im besonderen das Malerische preisgegeben oder wenigstens zurückgestellt werden? Es war klar, daß man auch so ein Stück der Vollständigkeit verlieren würde. Aber Entscheidung war wohl nötig. Von zwei Voraussetzungen mußte sie abhängen. Es war zu fragen, welches Opfer notwendiger, welches Element wichtiger, welches minder wichtig war. Die Antwort meinte: der Gegenstand, das Ding sei unentbehrlich; darum könne nur das Malerische die Kosten tragen. Diese Erwiderung war freilich zugleich schon Ergebnis der zweiten Voraussetzung. Die zweite fragte nämlich nach den Möglichkeiten des Naturells. Neigte das Naturell selbst sich weniger zum Malerischen und zur Fläche als zur Dimensionalität und Farbigkeit des Gegenständlichen, so war die Frage schon beantwortet. Es war nicht anders. Die Entscheidung fiel:

Das Gegenständliche ist der Anfang — der Aufbruch ist das Ding. Fläche, Malerei, Malerisches gelten nur, soweit sie das Ding bedienen. Auch Idee ist für den Maler an die Sichtbarkeit der Dinge gebunden. (Idee trat bald hinzu: Überzeugung, daß Alles Kreatur Gottes sei.) Es gibt keine unmittelbare Realisation von Weltanschauung durch Kunst. Nichts ohne das Mittel und Ziel, das Ding heißt. Fläche, Malerei sind Relationen des Dings. Das Verhältnis darf nicht zuungunsten des Dings verkehrt, das Ding nicht eine Relation des Malerischen, der Fläche, der bloßen Form sein. Versteh: wohl ist Kunst Wahrhaben der Form, aber Form interessiert nur als das Gesicht der Dinge. Die Praxis des Lebens hantiert den Nutzwert der Gegenstände. Kunst malt das Antlitz der Erde. Kunst ist Physiognomik der Welt. Die letzte und entscheidende Schwierigkeit liegt dabei übrigens nicht im rationalen Gebiet der begrifflichen Unterscheidungen, sondern im irrationalen des produktiven Taktes. Courbet ist gut, seine Schweigsamkeit ist gut, sein sachliches Walten. Es kommt nur darauf an, zwischen der Formalität und der Dinglichkeit der Gegenstände das ideale Gleichgewicht zu finden. Das Maß des künstlerischen Temperamentes wird ohnehin immer einen Ausschlag nach der Seite der exzessiven Form verbürgen. Es ist umso notwendiger, den dinglichen Pol zu suchen, je stärker die Polarität des künstlerischen Temperamentes nach dem formalen Ende hindrängt. Verlaß dich auf dich — sieh endlich und einfach zu, wieviel du bist; deshalb geh zu den Dingen.

Als diese Erkenntnis gewonnen war, da hatte die Arbeit Boden. Nun ging sie, ein starker Zusammenhang, von einem Jahr ins andere. 1916 wurde wieder der Tessin, 1917 und 1918 das italienische Phänomen in Deutschland aufgesucht: Passau, 1920 gönnte die langsam sich auftuende Freiheit eines zeitweiligen Viertelsfriedens dem begierigen Maler eine Reise nach Toskana und zumal zu den Fresken des Friedhofes von Pisa, die dem Orcagna zugeschrieben werden. In Signa bei Florenz hat Seewald einen überglühten Sommer brennender Arbeit verbracht.

Wenig über dreißig Jahre alt steht er nun mit dem unverkennbaren Umriß einer dichten Persönlichkeit in dieser Zeit. Sein graphisches Werk umfaßt eine große Menge von Zeichnungen, Lithogrammen, Radierungen, Holzschnitten, auch von illustrativen Reihen,

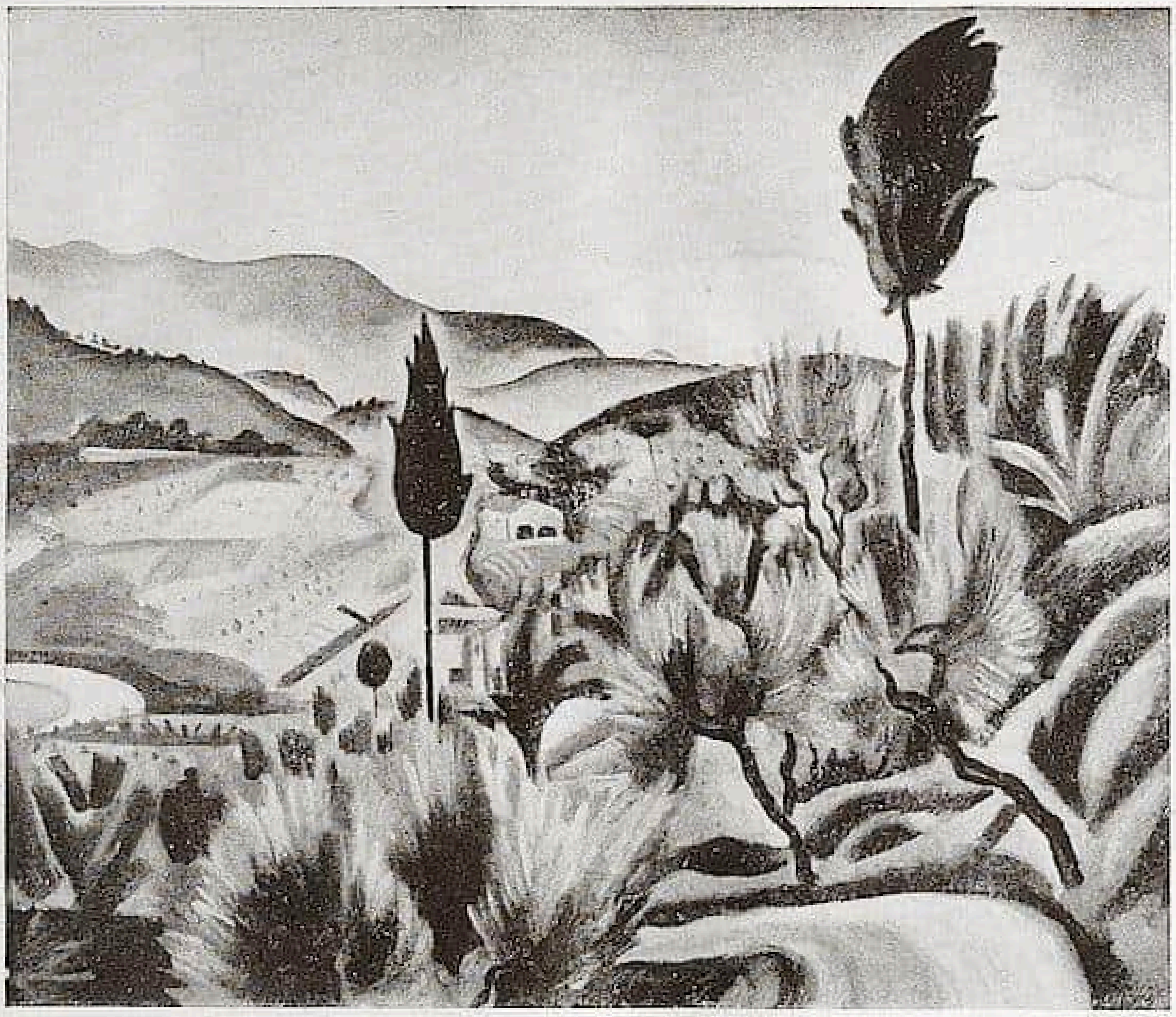
unter denen die Folgen zu Robinson, zur Penthesilea, zu Gellert, zu den Bukolika des Virgil, zu Jammes Hasenroman verdienten Ruf gewonnen haben. Leinwand ist an Leinwand gereiht, auf Leinwand gehäuft. Bunte Scheiben von seiner Hand haben ihn den besten Beispielen des zeitgenössischen Kunstgewerbes zugesellt. Mosaiken wurden von einer klaren Phantasie entworfen.

Die Energie des Künstlers versammelt sich unermüdlich darauf, das Objekt zu realisieren. Es ist notwendig, dieser Achse seiner Bemühung nicht nur mit einleitender Feststellung und biographischem Verfolgen, sondern auch immer wieder, bei aller Gelegenheit und mit abschließendem Nachdruck gewärtig zu bleiben.

Das Neue in diesem Verhältnis ist offenbar. Seewald bedeutet nicht einmal in der Nuance eine historische Klammerung an den Gedanken der Gegenständlichkeit. Er ist nicht der Legitimist und Restaurator eines Programms der Dinglichkeit. Sein Verhältnis zu den Dingen ist mit ihm selbst geboren worden. Es ist naiv, unabweisbar penetrant. Das Eigentümliche seiner Kunst ist gerade die absolute Unmittelbarkeit seiner Beziehung zu den Dingen, das Brüske, mitunter Rohe dieser Beziehung. Daß er bloß der Lehrling und Geselle seiner selbst, nicht eines einzigen Lehrers gewesen ist, kann nicht Zufall genannt werden. Von Anfang an lag zwischen ihm und der Welt nichts. Er malte vor sich hin, als wäre zum erstenmal ein Maler auf der Erde.

Vermittlung künstlerischer Vorstellungen durch andere und anderes als ihn selbst und sein geborenes Gefühl für die Dinge wurde nie von ihm gesucht. Er haßte je und je alles nur Mediatisierte. Er huldigte niemals einem Stilgedanken, nie einer Schulbewegung. Expressionismus berührte ihn nicht ernstlich. Er ist ein Moderner außerhalb der Kategorie — eben darum ein sehr Moderner. Sein ausschließendes Gefühl für die Dinge trieb ihn dahin, in den geliebtesten Elementen älterer Anschauung nur die Gefahr des Kompromisses zu erkennen: in Licht, Luft, Sonne, Atmosphäre nur vermittelnde Tendenzen, Abschwächungen des Daseins, konziliante und labile Elemente, die zur Flucht vor dem notwendigsten Radikalismus verleiten, vor dem radikalen Bekenntnis zu den Dingen. Unbefangen gesteht der Maler, Licht, Luft, Sonne interessiere ihn nicht; ihn interessiere Gestalt und Farbe der Sachen — lokale Gestalt, lokale Farbe. Selbst der Schatten verschwindet aus seiner Malerei, da auch er an die Stelle der einfach seienden Dinge eine Relativität der Dinge zu setzen droht. Der lebende und junge Maler wurde in dieser Eigenschaft, die ihm aus Instinkt und Entschließung gemischt ist, jenen Alten ähnlich, die es vergaßen und auch verschmähten, zwischen den Maler und die Dinge die verbindenden und schmelzenden Züge des Lichtes, der Luft, des Schattens einzuspannen, weil diese Elemente den unmittelbaren Charakter der Beziehung zwischen Ding und Maler kompromittiert haben würden. Nicht daß der Lebende dies den Alten etwa abgesehen hätte. Enthaltsamkeit, die bloß das Unmittelbare der Dinge, nicht das Mittelbare will, ist die Mitgift seiner Begabung und seines menschlichen Naturells, auf dem die Begabung steht. Bauernbilder des Bruegel wurden ihm Bestätigung, nicht Ausgang.

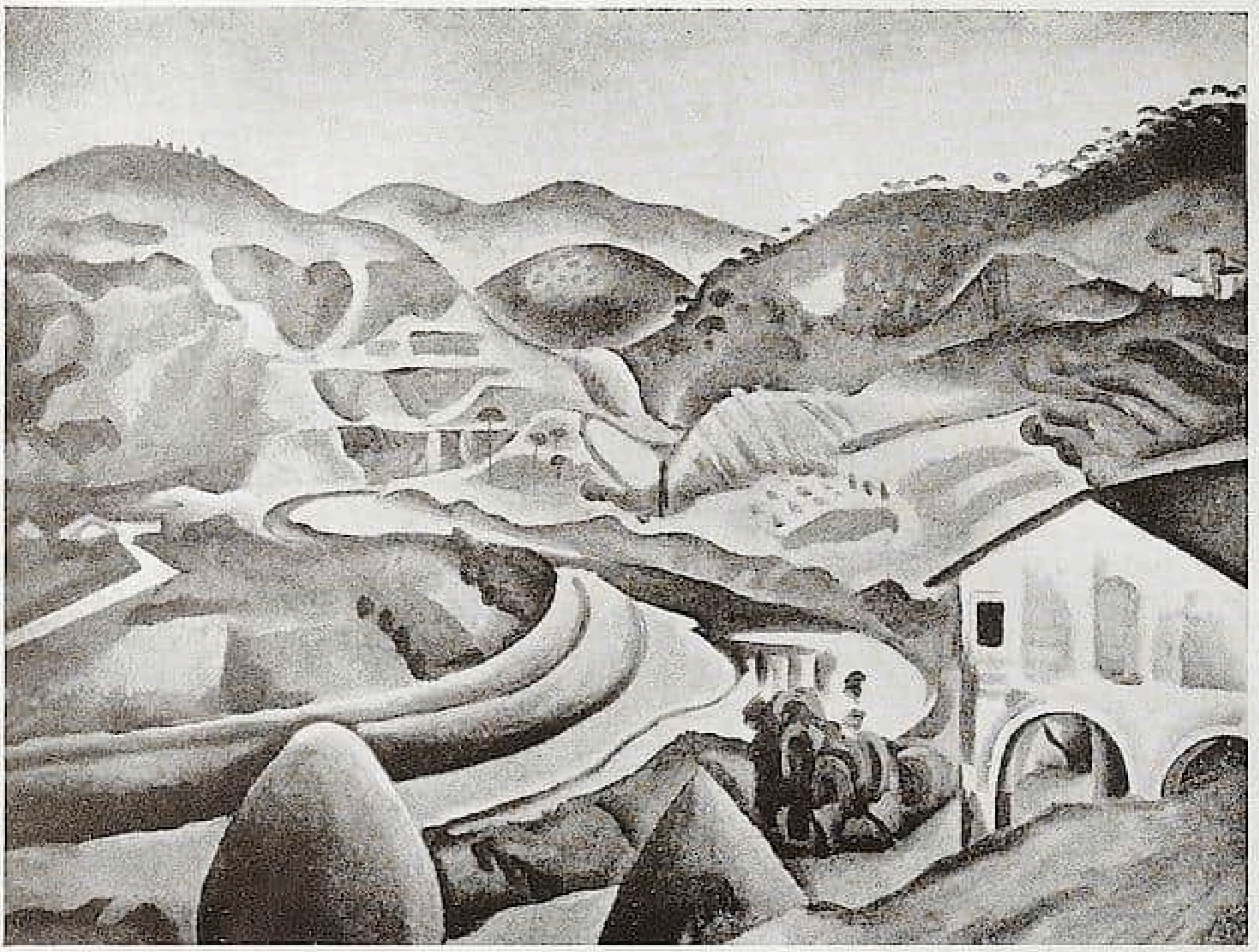
Unter diesen Umständen konnten auch die Neueren ihn schwerlich biegen. Er ist in einem Maße gegen Einflüsse gefeit, das in dieser Zeit unzähliger Überschätzungen der Einflüsse staunen macht. Begeistert lebte und lebt er unter den großen Sternenbildern der letzten Generation. Aber es wäre schwer zu sagen, inwiefern er etwa von Cézanne, Marées, van Gogh — seinen Teuersten — einen nachweisbaren Einfluß erfahren hätte. Es sei denn, daß man besonders in den neueren Zeichnungen etwas von dem direkten Angriff van Goghs fände, im ganzen Werk ein Element der umfassenden Beharrung, das an den allem Einseitigen und Speziellen zeitgenössischer Bewegung abgewandten Genius des Marées erinnern könnte. Cézanne? Dies ist eher der Name, an dem die Kunst des Jungen sich scheidet. Denn allzu offenbar ist, als daß auch nur der Versuch gemacht werden könnte, es zu bezweifeln: dieser Schüler Cézannes hat an dem malerischen Überfluß des überragenden Erzvaters nur einen sehr gemessenen Anteil genommen. Es gibt in Seewalds Werk Gegenden, wo die malerische Bemühung sich aus der Malerei



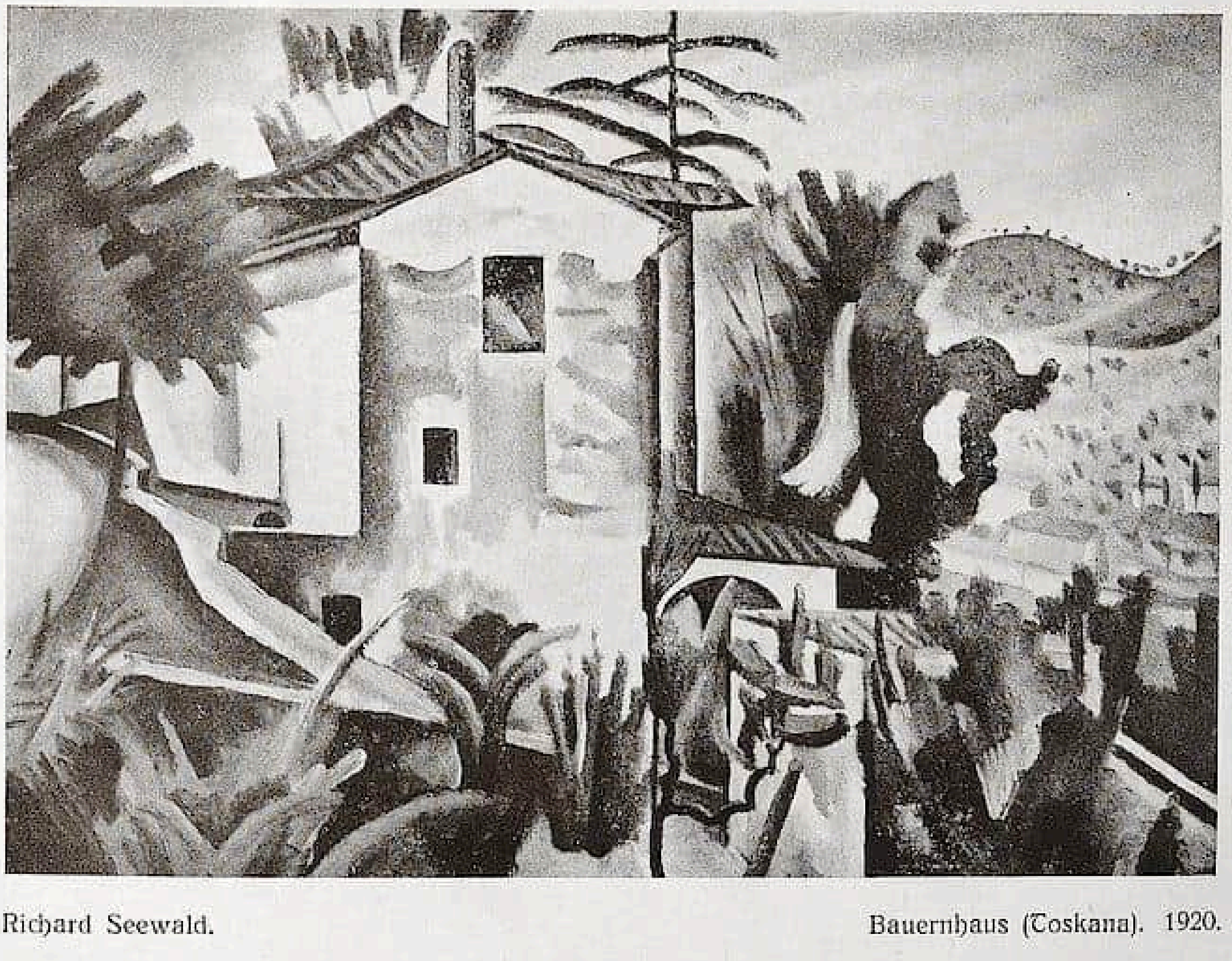
Richard Seewald. Landschaft (Toskana). 1920.

Richard Seewald. Ronko über dem See. 1919.

G. Heinersdorff, Berlin.



Richard Seewald. Arnolandſchaft. 1920.



Richard Seewald. Bauernhaus (Toskana). 1920.

Cézannes — auch aus dem eigentlich Malerischen — zu orientieren sucht. Allein der junge Maler, der das Objekt tel quel gewollt hat, so wie es ist, kam nicht darum herum, einen Tribut zu zahlen. Die relative Armut des Malerischen, bewußte Askese zwar, aber bis zu einem unprüfbaren Punkt zurück auch eine Not, die zur Tugend erzogen wurde, ist noch nicht so sehr durch Vollendung anderer Art aufgewogen, daß man die Empfindung entwöhnen könnte, dennoch einen Mangel wahrzunehmen. Eine Malerei von Michael Wohlgemut, auch ohne Licht, auch ohne Luft und ohne Atmosphäre, vollkommene, gewaltige Realisation der Dinge, sieht anders aus.

Eine Malerei von Wohlgemut ist auch Malerei eines Malers, der mit der kürzesten Verbindung auf die Dinge gerichtet ist. Er ist auch ein christlicher Maler. Die Aufgabe liegt darum vor dem Jungen noch längst nicht gelöst. Er weiß es.

Es ist notwendig, ein Wort vom Christentum zu sagen, weil es unmöglich ist, Seewalds Kunst zu erkennen, ohne von seiner christlichen Gläubigkeit zu sprechen, die über aller neureligiösen Mode steht. Das Christentum hat in diesem Maler den Sinn für das Objektive befestigt (— das Objektive als die Welt und Eigentümlichkeit der Objekte). Jenseits der zunächst rein psychologischen Umstellung aus dem Labilen und Relativistischen ins Stabile und Absolute ist dabei noch ein besonderer Wert der Dinge aufgegangen: die den Affekt ergreifende Idee, daß die Dinge nicht nur Dinge, sondern Kreaturen Gottes sind, aus denen der Schöpfer spricht — und die zu malen genügt, um ihm zu huldigen. Es ist begreiflich, daß dieser Standpunkt, daß Christentum mit dem Malerischen nichts beginnen kann. Die Kategorie würde gänzlich sinnlos, wo die positivsten Dinge auf der Ordnung des Tages stehen. Licht, Luft, Sonne, Schatten, Atmosphäre, Malerisches — war dies im Grunde nicht Surrogat für einen verlorenen Gott, ja für einen verlorenen Pantheismus und logisch für ein verlorenes Paradies, für eine verlorene Welt? Es ist aber begreiflich, daß ein Maler, der diesen Standpunkt einnimmt, immerhin die Phase erlebe, in der Unvollkommenheiten einer malerischen Bewältigung der Dinge mit Unvollkommenheiten einer schlechthin gegenständlichen Kunst balanziert werden müssen. Den malerischen Genius fand Seewald vollendet vor, als er in die Kunst eintrat. Daß er nach dieser Seite hin mit der Tradition einigermaßen verknüpft blieb, ist sehr natürlich. Es wäre ungeheuerlich, wenn es anders gewesen wäre. Die nächste Form zu finden war ohne eine Auseinandersetzung mit dem malerischen Genie von drei oder vier Jahrhunderten unmöglich — vollends wenn die letzten Heroen Cézanne und van Gogh hießen und selbst schon zu einem neuen gegenständlichen Geist der Kunst überleiteten. Übrigens war klar, daß das Neue ohne den Süden nicht möglich sein konnte. Das Klassische und Lateinische war nicht veräußerlich, wiewohl seit Winckelmann hundertfünfzig Jahre vergangen waren. Notwendig war, von Zeit zu Zeit den Süden zu sehen. Aber es war nicht notwendig, den Boden der Herkunft zu verleugnen.

Das Problem der Zukunft dieses Malers wird wahrscheinlich zum großen, größten Teil ein Problem der Technik sein. Diese Wendung mag überraschen. Doch ist es schwerlich anders. Die geistigen Voraussetzungen sind in dem Dreißiger ausgebildet. Voll von Bewegung ist die Hand, und wo sie zeichnet, strömt ihre Gebärde mitunter fast ins Barocke über; wo sie aquarelliert oder auf Glas malt, erschöpft sie auf ihre Weise jede Möglichkeit eines gerechten und beträchtlichen Anspruchs. Das Problematische beginnt bei der Ölmalerei. Es ist wohl unmöglich, das Mittel der Ölmalerei in der Hand behalten, ohne die differenzierten und über die Maßen geschmeidigen Evolutionen, die von diesem spröden Mittel spezifisch dargeboten werden, wirklich zu vollziehen. Ölmalerei enthält das Axiom des Malerischen. Wird etwas anderes gewollt als das Malerische, ein Mehr, so wird das Mittel gewechselt werden müssen. Ölmalerei ist Renaissance. Ölmalerei ist Schönheit der Paste. Ölmalerei ist eine heidnische Freude im Atelier. Zwischen dem Illustrativen und einem gleichsam mittellosen Malen der Schöpfung liegt der Bereich der Tempera und des Fresko, wohl auch der Glas-

malerei und des Mosaik. Von monumentaler Malerei ist hier nicht die Rede. Dieser so oft beschrieene Anspruch, dessen Verwirklichung sich bei Seewald vielleicht einmal von selbst ergeben wird, ist jetzt von ihm nicht erhoben. Nur dies ist die Frage: ob eine Malerei, die keine Evolutionen im Mittel, sondern bloß die einfache Verwirklichung der Dinge im Bilde will, nicht Mittel wird ergreifen müssen, die als Mittel weniger selbständigen Reiz besitzen.

Die Betrachtung einer geistigen Erscheinung dieser Zeit — denn Seewald ist mehr als ein Maler — mündet beim Handwerk. Das Problem dieses neuen Nazareners, der gleichwohl den alten nicht ähnlich ist, wird ein Problem der Arbeit. Problem und Betrachtung könnten an keiner besseren Stelle münden.

Dieser Beitrag wurde bereis im August 1920 niedergeschrieben.

Bernhard Fries

Von KARL LOHMEYER
Mit 2 Abbildungen auf 1 Tafel

Ein Heidelberger und Münchner Maler (1820—1879)

Die 9. Sonderausstellung des Kurpfälzischen Museums in Heidelberg ist dem Heidelberger und Münchner Maler Bernhard Fries gewidmet, einem der vielen einheimischen Meister, die gebend und nehmend mit der bayrischen Hauptstadt in Beziehungen traten, auf deren Kunstleben gerade die rheinischen Lande durch Entsenden zahlreicher Kräfte bestimmend einwirkten, nachdem pfälzisch-rheinische Wittelsbacher Herren des Landes geworden waren, und der pfälzische Niederrhein und die eigentliche Pfalz ihre begabten Künstler und den Schatz ihrer Kunstwerke von der Düsseldorfer Galerie bis zu der Kölner-Heidelberger Sammlung der Boisserée nach München abgegeben hatten.

Und der starke bayrische Volksstamm hat es verstanden, sie in sich aufzunehmen und sich zu eigen zu machen.

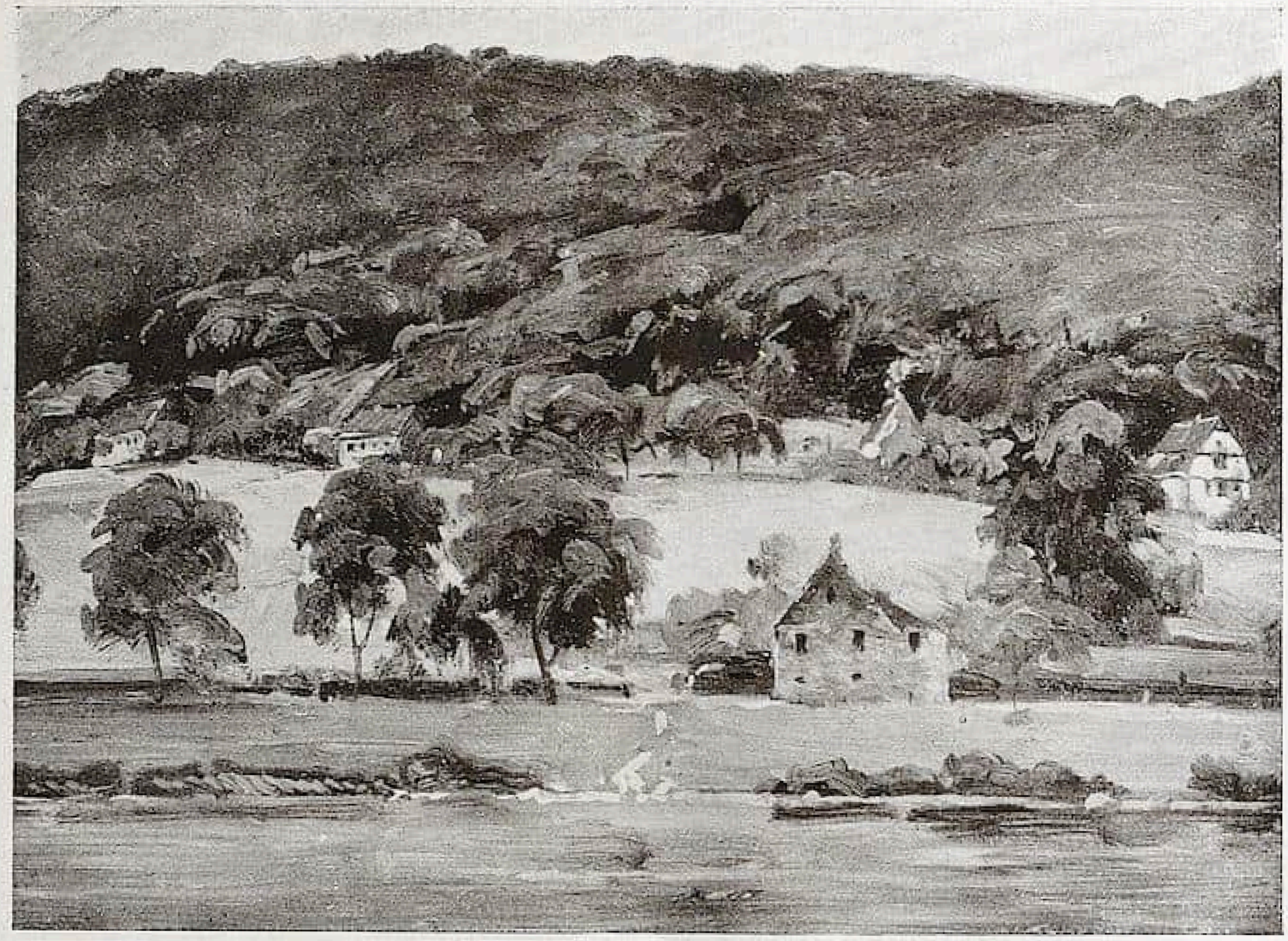
Das Gegenstück der Boissereeschen altdeutschen Meister bildete in Heidelberg in der Zeit der Romantik die Sammlung des reichen und angesehenen Bankiers und Fabrikanten Christian Adam Fries, eines bedeutenden, mit den führenden Geistern der neuen Zeit in nahen Beziehungen stehenden Kunstfreundes.

In seinem Besitz, der „Krappfabrik" in der Rohrbacher Straße, hingen neben den Niederländern des 17. Jahrhunderts, die die Hauptstärke seines Kunstbesitzes ausmachten, auch moderne Bilder, und die Landschaften waren dabei bevorzugt. — Der Tiroler Koch hatte ein Werk dazu beigetragen, zu dem Wächter als Staffage die Cornelia gemalt hatte, eine Reihe von Ferdinand Kobells war gleichfalls vorhanden, und besonders glänzten in der Sammlung elf Werke des von 1812 an in Heidelberg tätigen Schotten Georg August Wallis, die damals als etwas besonders Neuzeitliches empfunden wurden, und dessen Werke mit der Sammlung Fries neben der Sammlung Boisserée von Fremden von Stand besucht zu werden pflegten.

In dieser Umgebung wuchsen die drei Brüder Fries und ihre Freunde, die beiden Fohr und drei Brüder Rottmann, auf, die sich sämtlich der edlen Malerkunst mit mehr oder weniger Erfolg zuwandten.

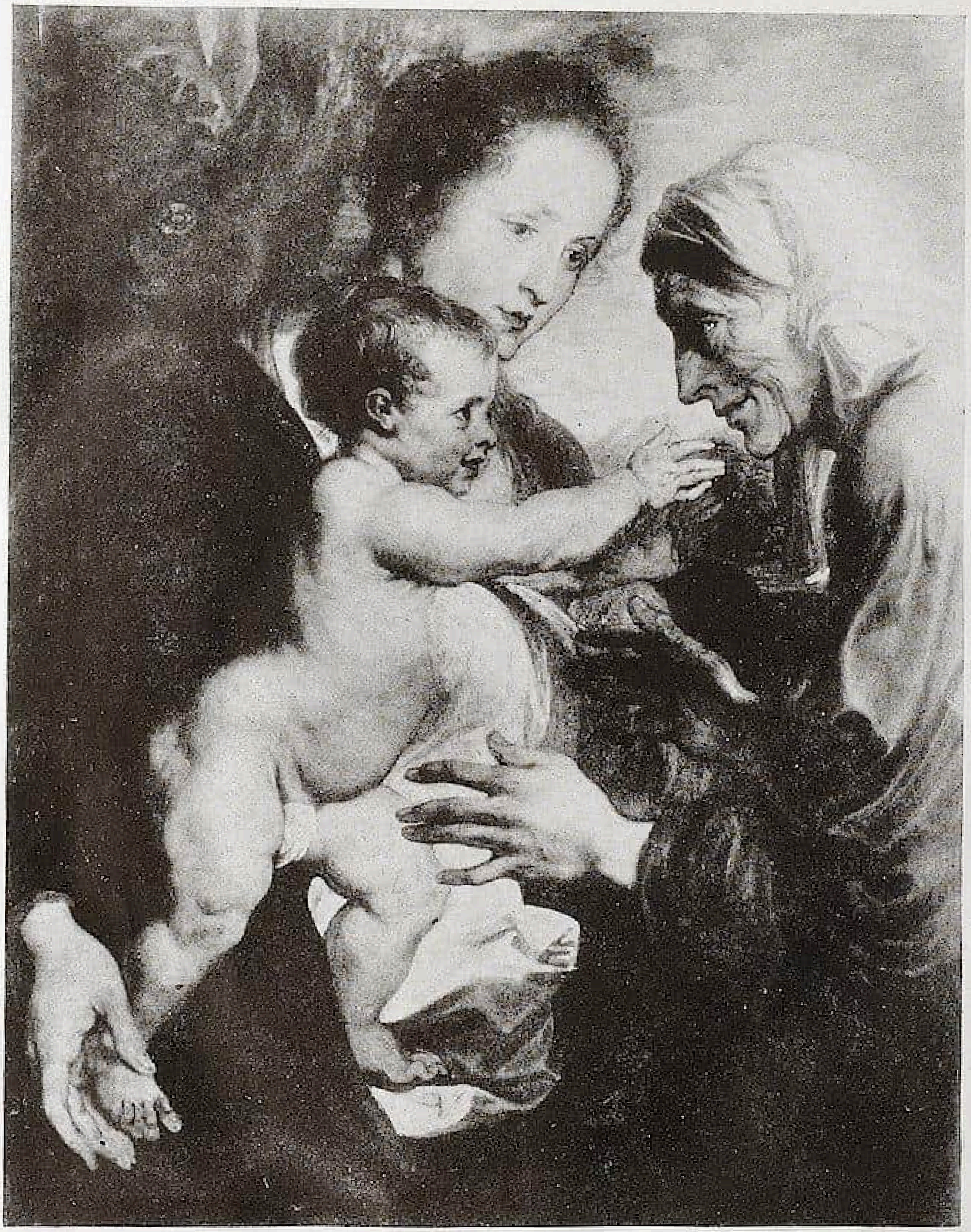
Und der talentierteste Sohn, Ernst Fries, steuerte zu der Sammlung neben 28 Werken seiner Hand eine große Kopie der Gebirgslandschaft mit Mühle und Wasserfall von Everdingen bei.

Der englische Maler Wallis, der die Eigenart des berühmtesten Münchner Landschafters aus Heidelberg, die von Karl Rottmann frühe erweckt und gefördert hatte, war es auch, der besonders auf einen der Brüder Fries mit seiner auf atmosphärische



Bernhard Fries. Häuser am Neckarufer bei Schlierbach.

Bernhard Fries. Sonnenuntergang am Golf von Neapel.



Anton van Dyck. Madonna mit Elisabeth.

Galerie Wedells, Hamburg.

Wirkungen unter Hintansetzung des Zeichnerischen gerichteten Kunst den ersten Einfluß in früher Jugend ausgeübt hatte, auf Bernhard Fries, dem unsere Ausstellung gewidmet ist.

So hat es Bernhard Fries selbst einem nahen Freunde erzählt, der ausdrücklich in dem hier herangezogenen Nachruf dieses Malers in einer Münchner Zeitung festlegt, daß diese ersten malerischen Einflüsse von der Kunst zweier Engländer in Heidelberg geflossen seien, von Wallis und Turner.

Figuren zeichnen lernte Bernhard Fries bei einem mit der Heidelberger Kunst gleichfalls in nahen Beziehungen stehenden Nazarener, bei Koopmann in Karlsruhe, und in früher Jugend kam er bereits nach München, wo die Schöpfungen seines Landsmannes und Freundes Karl Rottmann das übrige taten. Zwei Jahre später wanderte er in brausender Jugendlust ohne Vorwissen der Eltern nach Rom.

Dort traf er Andreas Achenbach und andere Düsseldorfer. Und auch ihre Kunst hat auf ihn eingewirkt, wie er später auch diese Kunststadt des Niederrheins, eine der alten pfälzischen Hauptstädte, besucht hat.

Auch den Unterricht des Naturalisten Calame in Genf hat er eine Zeitlang genossen und Paris mehrfach gesehen und sein Freund Karl Rahl hat noch, wie allenthalben, auch auf ihn koloristisch eingewirkt. Das waren die mannigfachen Kräfte, aus denen heraus die Kunst dieses Heidelberger Malers geboren wurde. — Und dazu hat er nicht nur Landschaften gemalt, sondern auch Historienbilder von Raffael und Sodoma bis zu Rubens und Watteau kopiert.

Rechnen wir dazu noch seine Versuche in der Porträtkunst, so ergibt sich das mannigfaltige seines Lebenswerkes und wir verstehen, wenn in dem Nachruf sein Freund, der den jungen schönen Mann in Dresden als strengen Stilisten und Verehrer Poussins und Claudes kennen lernte, schreibt: „Daraus, in Verbindung mit seinem echt pfälzisch fröhlichen und leichtblütigen Naturell wie einer überaus beweglichen Phantasie, ging ihm jene große Leichtigkeit, sich in sehr verschiedenen Stilformen zu bewegen, hervor, die ihn von jeher auszeichnete. So gibt es denn Produktionen aller Art, ganz naturalistische wie klassizistische und romantisch-stimmungsvolle, von ihm; ja, es war ihm Bedürfnis, entweder alle paar Jahre eine ganz neue Richtung einzuschlagen oder doch ein neues Feld mit neuen Mitteln anzubauen."

Wegen politischer Umtriebe in der Revolutionszeit, in Wahrheit wohl wegen scharfen Kunstkritiken über die damals modernen Münchner Modegrößen, deren Kunst er förmlich haßte, mußte er Bayern verlassen und ging nach seiner Vaterstadt Heidelberg, die über die Gefährlichkeit seines Radikalismus ganz andere Ansichten hatte, und auch ihm, wie schon so vielen, ihre Pforten gastlich öffnete. — Diese Heidelberger Jahre bedeuten den Höhepunkt seiner Kunst — sie waren seine glücklichsten Jahre, denn hier war er, als Sohn des angesehenen Hauses Fries und als die feingebildete Persönlichkeit, die er einmal war, in dem nächsten Verkehr mit den dortigen führenden Geistern, hat damals Kuno Fischer als Privatdozent gemalt, war ein Freund des Hauses Kapp, mit dem ihn auch sein naher Freund Gottfried Keller verband und stand schon von früher her mit Ludwig Feuerbach in Verkehr, den er ebenfalls gemalt hat, und auch dessen Neffe, der jugendliche Anselm Feuerbach, trat in dieser Zeit in nahe Beziehungen zu dem älteren Freund seines Hauses. Von Interesse ist es, zu hören, daß er gerade in dieser unruhigen Zeit sich nun auch der schlichten deutschen Landschaft zuwandte und nun oft kleine Stimmungsbilder von großem intimen Reiz schuf, was bisher nicht beachtet war.

Nach München zurückgekehrt, aber immer wieder im Sommer in Heidelberg weilend, stand er im Mittelpunkt eines großen Freundeskreises, in dem seine nächsten Bekannten, die auch in Heidelberg tätigen Maler Lemire, der Schwager Kuno Fischers, und der Schweizer Füßly waren, und zu dem Genelli, Berdellé, Fohr, Neureuther, Jul. Meyer, Paul Heyse und David Friedrich Strauß gehört haben.

Das Jahr 1860 war ein Unglücksjahr für das Haus Fries. Sein Bruder, jetzt der Chef des altangesehenen Bankhauses in Heidelberg, machte Bankerott und Bernhard Fries verlor dabei sein ganzes Vermögen.

Dieser Glückswechsel war nicht von Vorteil für seine Kunst, denn nun war er gezwungen, mehr zu malen wie ihm lieb war, um seinen Lebensunterhalt zu verdienen. — Damals entstand nach Rottmannschem Muster ein Zyklus italienischer Landschaften und auch vielen der übrigen Werke merkt man die Schnelligkeit und allzu große Produktion, in der sie entstanden sind, nicht zu ihren Gunsten, deutlich an.

Ein Ausspruch, der in seiner Familie noch umgeht: „Zeichnen ist gar nicht nötig", charakterisiert die Auffassung dieser von dem Heidelberger Schotten Wallis ihren Ausgang nehmenden Münchner Maler mit impressionistischen Neigungen, die aus der Not so eine Tugend gemacht haben. Und auch Bernhard Fries könnte gerade einem der Münchner Modemaler der Zeit, der sehr von oben herab sagte: „Ja, lieber Kollege, zeichnen muß man vor allem können," die klassische Antwort gegeben haben: „Mol'n awer a!"

Die Galerie Wedells in Hamburg

Mit einer Abbildung auf einer Tafel — *Von ALFRED ROHDE-Hamburg*

Bilder in festlichen Privaträumen, deren Wände mit warmen Tapeten, deren Decken mit Holzvertäfelung, deren Fußboden mit Teppichen belegt sind, haben für den Beschauer immer einen großen Vorteil im Vergleich zu Bildern voraus, die in langen Galeriesälen hängen. Die Umgebung spricht mit und diese wirkt durch ihre anheimelnde Festlichkeit von vornherein bestechend. So wird auch der Eindruck, den die Hamburger Galerie Wedells macht, in erster Linie bestimmt durch die ganz andersartige Umgebung, die den Bildern ihr besonderes Eigenleben verschafft.

Die Sammlung Wedells[1] wurde dem Hamburger Staat testamentarisch vermacht unter der Bedingung, daß die Bilder im Hause verbleiben und nur hier gezeigt werden dürfen. Eine harte Bedingung in unserer wirtschaftlich so schwer kämpfenden Zeit. Aber man fand doch eine sympathische Lösung. Das obere Stockwerk des Hauses in der Neuen Rabenstraße wurde als Dienstwohnung des Senates für einen Bürgermeister ausgebaut, die unteren Räume überließ man diesem als seine offiziellen Empfangsräume, und im mittleren Stock blieben dann — auf diese Weise ohne erhebliche Kosten für den Staatssäckel — zwei große Zimmer übrig, in denen man die etwa 40 Bilder unterbrachte, die nach Ausscheidung einiger ganz unwichtigen übrig blieben.

Man wird keine allzu großen Erwartungen stellen dürfen, nur dann wird man in diesem Bilderbestande eine willkommene Ergänzung zur Kunsthalle erblicken können, der italienische Bilder so gut wie ganz fehlen. Der erste größere Raum ist der italienischen Schule gewidmet. Zwei kleine Bildchen der Giottoschule und eine Madonna des Daddi, in der man wohl ebenfalls bescheidener nur ein Schulbild erblicken wird, geben uns eine Ahnung von der florentinischen Trecentomalerei. Ein dem Franciabigio zugeschriebenes Bildnis überrascht durch seinen feinen Ausdruck, ist aber im übrigen doch stark übergangen. Der Ghirlandaioschüler Sebastiano di Bartolo Mainardi († 1513) ist durch eine Madonna mit Kind, dem kleinen Johannes und Engeln vertreten, die sich in mehreren Wiederholungen im Louvre, in den Uffizien, in St. Gimignano und in Neapel befindet. Außer einem kleinen Paris Bordone, 1552 datiert, sei noch auf einen

---

[1] Für die Angaben der Provenienzen der Bilder und für wertvolle Hinweise bin ich Herrn Martin Feddersen-Hamburg zu Dank verpflichtet.

Tiepolo, „Die Opferung der Iphigenie"[1], hingewiesen. Skizzenhaft hingeworfen ist das kleine Bild lebhaft in der Farbe.

Macht dieser erste Raum infolge des allgemeinen Niveaus einen mehr orientierenden Eindruck, der uns hin und wieder einen Schulcharakter zu vermitteln vermag, so finden wir im zweiten Raum, der die Niederländer und die wenigen Deutschen birgt, Werke vertreten, die auch in einem größeren Rahmen bestehen würden.

Ein Ecce-Homo, Jan Mostaert, dem Haarlemer Hofmaler der Margarethe von Österreich zugeschrieben und als solcher auch in die Literatur durch Friedländer[2] eingeführt, befand sich früher im Besitz des englischen Kunsthändlers Martin Colnaghi in London. Es gibt mehrere Repliken dieses Vorwurfs[3], von denen das Bild im Museo Civico zu Verona die bekannteste ist. Grete Ring[4] hat nachgewiesen, daß das Bild sich ursprünglich im Besitz der Margarethe von Österreich befand, in deren fleißig geführten Inventarien (1523) es beschrieben wird: „Item ung aultre tableau de Ecce Homo, ung escripteau pendu au col et petiz ainges en chiefz, tenant en une main ung fouet et verges et en l'autre une canne, le fond rouge." Von allen Repliken haben die Exemplare in Verona und in der Galerie Wedells am meisten Anspruch, mit dieser Beschreibung übereinzustimmen. Sie haben beide den zinnoberroten Grund, belebt von vielen Engeln und zeigen den Christus in blaßviolettem Gewande. Auf die Beziehungen zu Geertgen tot Sint Jans' Schmerzensmann hat Grete Ring ebenfalls schon hingewiesen, für diesen Stilzusammenhang ist das Bild besonders wichtig. Er verstärkt sich beim Vergleich fast zu einem Schulzusammenhang, obgleich dem die Bemerkung Carel von Manders entgegensteht, der Mostaertschüler Simonsz habe ihm berichtet, Mostaert habe Geertgen nicht mehr gekannt.

Ebenfalls dem Anfang des 16. Jahrhunderts gehört ein interessantes Bild an, das die Madonna mit Heiligen zeigt, interessant darum, weil es in offenbarem Zusammenhange mit einer weiß gehöhten Handzeichnung gleichen Themas steht, die aus der Kollektion Charles André im Mai 1914 versteigert wurde[5]. Manche Partien, wie die Katharina, die Madonna vor dem schmalen Brokatvorhang, die schwebenden Engel, die die Krone halten, stimmen wörtlich überein, nur daß der knittrige Gewandstil einer barock gewordenen Gotik bei der Handzeichnung auf dem Bilde Platz macht einer maßvollen Weichheit, die die Renaissance einleitet.

Adrian Isenbrant ist vertreten mit einem ebenfalls schon bekannten kleinen Hieronymusaltärchen, einem Triptychon, das aus der Sammlung Kann-Paris stammt[6], der Hieronymus selbst scheint einem Gemälde entnommen zu sein, das 1907 auf der Exposition de la Toison d'Or in Brügge gezeigt wurde[7]. Etwas manieriert wirkt eine große Flora von Jan Metsys († 1575), dem Sohn des Quentin Massys. Den Hintergrund des Bildes füllt eine glänzende Landschaft mit der Stadt Antwerpen aus. Ein 1655 datierter van Goyen, wie der Isenbrant ebenfalls aus der Sammlung Kann stammend, läßt sehr viel von dem ursprünglichen duftigen Kolorit des Meisters vermissen.

Die „Madonna mit der hl. Elisabeth" von van Dyck (Abb.) war 1890 auf der Berliner Ausstellung von Werken der niederländischen Kunst, die die Kunstgeschichtliche Gesellschaft veranstaltete, ausgestellt und einem größeren Kreis bekannt geworden, wie sie ein Jahr vorher auf der Versteigerung der Galerie d'Oultremont, aus der sie stammt, Interesse

[1] Früher Sammlung Georg v. Falke-Köln, vgl. Sack, Tiepolo, S. 190, Nr. 337.

[2] Friedländer, Von van Eyck bis Brueghel, S. 149.

[3] Die Repliken sind zusammengestellt von Friedländer im Repertorium für Kunstwissenschaft. Bd. XXVIII, S. 518, vgl. auch Die Berliner Renaissanceausstellung, Berlin, Grothe 1898. S. 23.

[4] Monatshefte für Kunstwissenschaft 1914, Bd. VII, S. 26.

[5] Versteigerungskatalog, Nr. 3 mit Abb. Die Zeichnung, die kürzlich im Münchner Handel wieder auftauchte, wurde in Heft 10 des Cicerone von G. Biermann veröffentlicht.

[6] Abb. im Katalog der Gemälde der Sammlung Kann, vgl. auch Bodenhausen, Gerard David und seine Schule. München 1905. S. 214, Nr. 9.

[7] Katalog Nr. 214.

erweckt hatte. Bode hat sie in einem Aufsatz über die Berliner Ausstellung[1] kurz charakterisiert und schreibt das Bild dem 18jährigen van Dyck zu. Etwas befangen und zaghaft in der Zeichnung, aber kühn in der Farbe, die sich in Kontrasten gefällt, zeigt sich der Meister ganz im Banne des größeren Rubens, den er stellenweise noch fast kopiert.

Von Rubens selbst ist eine groß angelegte und in ihrem ursprünglichen Zustand erhaltene Farbenskizze der Himmelfahrt Mariä vorhanden. Das ausgeführte Gemälde, in manchen Partien über die Skizze hinausgewachsen, war für den Hochaltar von Notre Dame de la Chapelle in Brüssel bestimmt und befindet sich heute in der Sammlung der Kunstakademie zu Düsseldorf[2].

Aus der deutschen Schule finden wir außer einem angeblichen Cranach noch ein Teilbild eines Altars von der zweifellosen Hand des Freiburger Malers Hans Fries vertreten; seine feste und sichere Einreihung in das durch die Arbeiten von Händcke und Leihschuh stattlich umfangreiche Werk des Meisters ist uns für allernächste Zeit in Aussicht gestellt. Die Krönung einer Heiligen darstellend, wird es — eine vorzügliche Arbeit des Meisters — bald nach der Jahrhundertwende entstanden sein.

[1] Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, 1890. Bd. XI, S. 206.
[2] Abb. Klassiker der Kunst Bd. V, S. 205.

Eberhard Viegener. Simson. Holzschnitt.

Venedigs XIII. Internationale Kunstausstellung

Von L. BROSCH

Wenn wir mit Deutschland beginnen, müssen wir feststellen, daß diesmal hauptsächlich Berlin zu Worte kommt. München, das in den Vorkriegsjahren oft und stark durch die alte Sezession vertreten war, wurde heuer bewußt übergangen. In Berlin wäre jetzt, so denkt man hier, auch die deutsche Kunst nach politisch-wirtschaftlichem Muster zentralisiert. Daß das nicht der Fall ist, zeigt diese zwar hochinteressante, doch etwas einseitig orientierte Kunstsammlung Deutschlands. Sie steht gleich den anderen Nationen hauptsächlich im Zeichen der Sonderausstellungen. Solche sieht man von Max Liebermann, Corinth, Slevogt, Ernst Barlach, Kokoschka. Heiß umstritten und völlig neu für Italien ist natürlich der letztgenannte. Einige sehen in seiner Kunst bloß den äußersten Tiefstand ästhetischer Degeneration, so daß jeder vernünftige Mensch erst im französischen Pavillon wieder zur Besinnung kommt. Trotz allem wird Kokoschka auch verstanden. Er sucht nicht die Wiedergabe des Herkömmlich-Verbrauchten, sondern das Merkwürdig-Tragische im Menschen, das uns ja tagtäglich auf der Straße begegnet. In Kokoschka steckt viel mehr Natur als meist angenommen wird. Am deutlichsten zeigen dies seine Lithographien, die den Beschauer oft förmlich beunruhigen mit ihrer grauenhaften Lebendigkeit. Liebermann ergreift durch seine ungeheuere Arbeitskraft, Corinth durch das erstaunliche Temperament, das auch in diesem Milieu unerhört anregt und international als eine der wichtigsten Tatsachen empfunden wird, ähnlich wie man Slevogts Bedeutung nicht verkennt, der trotz scheinbarer Flüchtigkeit fest auf beiden Beinen steht. Von ihm sieht man u. a. das berühmte Bildnis des Sängers D'Andrade, das immer eine der schönsten, je gemalten Bühnenimpressionen bleiben wird und nicht zu vergessen auch seine tollkühnen Lithographien. In anderer Richtung bewegt sich Barlach. Keiner vor oder nach ihm hat die verkommene russische Bettlerin und Säuferin, wie auch gewisse biblische Szenen, so überzeugend dargestellt. Seltsam die merkwürdige haarige Technik der Zeichnung. Von Barlach sieht man auch die bekannte Büste der Tilla Durieux. Gut vertreten sind ferner Heckel, Pechstein, Purrmann, Großmann und die Kollwitz. Neben den Bildhauern Albiker, Haller, Gg. Kolbe, Wrba befindet sich auch Lehmbruck † mit seinen figuralen, edlen Rhythmen, und endlich der Münchner Edwin Scharff mit einigen starken, charaktervollen Büsten, die sich auch hier im Lande Donatellos sehen lassen können. Schade, daß nicht auch eine Probe seiner lebensgroßen Aktfiguren zu sehen ist, die in ihrer typisch-freien Art eigentlich den Ruf dieses Bildhauers begründeten. Der Vollständigkeit halber seien noch die im Kriege gefallenen Münchner Weisgerber und Franz Marc erwähnt, obgleich sie so dürftig vertreten sind, daß man sie ebensogut missen könnte, und schließlich Carl Caspar mit zwei Lithographien in Ermangelung seiner religiösen Bilder, die auch hier interessiert hätten, da in Italien die kirchliche Kunst erst recht noch in ärgster akademischer Richtung befangen ist.

Die Ungarn haben ihre alte Energie bewahrt: National gesinnt ist auch ihre Kunst. Benczúr bringt ein Porträt des Grafen Ferd. Zichy; Körösföi den Entwurf eines Rackoczi-Freskos; Zádor das alte königliche Palais in Pozsony; die Bildhauerin Elise Esseö zeigt eine traurig bewegte Gruppe: „Gott schütze Ungarn". Außerdem zahlreiche vielverheißende jüngere Kräfte wie Vaszary, Czencz, Rudnay. Unter dieser vielfach bunten Gesellschaft sehen wir auch den alten Munkácsy voll anziehender Malpoesie; hier wäre noch der gute Hollosy seligen Münchner Angedenkens zu nennen.

Österreich ist nur schwach durch vier Künstler vertreten, und zwar: Karl Moll, Wiegele, Andersen und Anton Kolig. — Zu den Österreichern zählen wir aber noch Egger-Lienz, welcher in der Vollkraft seines Schaffens mit nicht weniger als 33 Bildern erschienen ist, die alle überaus herb, stark und siegreich wirken.

Zu den „Siegerstaaten" übergehend, müssen wir tatsächlich Frankreich an erster Stelle nennen, obgleich auch dieses Land mit zuviel Sonderausstellungen aufwartet. Solche haben Maurice Denis, Guérin, Pierre Bonnard, Ouvré, Naudin und Bernard. Den stärksten Eindruck machen jedenfalls die 54 Bilder von Denis, den die Italiener als einen modernen Giotto feiern, was allerdings auf diesen in Komposition und Farbe allzu raffinierten Ästhetiker nicht zutrifft. Doch einige religiöse Bilder sind ganz vortrefflich und mit viel Liebe und Innigkeit ausgeführt, so besonders die Jungfrau im Blumengarten und der hl. Sebastian. Bernard und Guérin sind wie alle Franzosen gute Aktzeichner und geschmackvolle Koloristen. Unvergleichlich seltsam berührt jedenfalls die Tatsache,

daß das junge Frankreich auf dieser Ausstellung so gut wie gänzlich fehlt. Man denke daran, welchen Eindruck beispielsweise Sonderkollektionen von Matisse oder Derain an dieser Stelle hätten hervorrufen können. Von den anderen ganz zu schweigen, die sich heute international ebenfalls sehen lassen können und über die an dieser Stelle schon oft genug zu lesen war. Beklagenswert ist es jedenfalls, daß sich die „Grande Nation" ausstellungstechnisch bei derartigen Repräsentationen immer noch mit dem muffigen, akademischen Hausrat begnügt, während die anderen Völker Europas zum größten Teil längst den neuen Tatsachen einer sich auch künstlerisch neu manifestierenden Weltanschauung Rechnung getragen haben. Daß die französischen Impressionisten wie Monet, Signac, Sidaner u. a. nicht fehlen, kann immerhin einen gewissen Ersatz für das Fernbleiben der starken künstlerischen Jugend Frankreichs bedeuten.

Auch Belgien scheint durchaus konservativ gesinnt. Hier müssen Charles de Hoy und Brusselmans neben van Woestgen genannt werden, in dem der Geist des alten Brueghel wieder aufgelebt ist. Auch die belgischen Bildhauer schließen verhältnismäßig günstig ab.

Die 18 Sonder- und Gedächtnisausstellungen der Italiener können unmöglich an dieser Stelle einer gerechten Würdigung unterzogen werden. Den Reigen eröffnet der Bildhauer Antonio Canova (1757—1822), dessen Werke aus allen Teilen Italiens hergebracht wurden. Das alte Urteil bestätigt sich, daß dieser Mann vielleicht zum größten Künstler der Welt herangereift wäre, wenn er nicht in einer so unglückselig-eklektischen Zeit gelebt hätte. Weniger bekannt dürfte sein, daß Canova sogar ein vorzüglicher Diplomat gewesen ist und daß alle Höfe Europas seinem Genius huldigten. Er und kein anderer hat von Frankreich die Rückgabe des größten Teiles jener Kunstschätze bewirkt, die einst Napoleon nach Paris „requirierte". Sein später Zeitgenosse Hayez (1791—1883), Porträt- und Historienmaler, wird von den Neuromantikern Italiens gegen den Franzosen Ingres ausgespielt. Besonders interessiert er durch die zahlreichen Porträts seiner Mailänder Zeit, in der er Manzoni, Stendhal und Rossini nahestand. Die modernen Italiener haben sich seit Vorkriegszeit nur wenig geändert, möglich, daß der Ausstellungsmodus, hauptsächlich nur jene Künstler zu berücksichtigen, die schon mehrmals aufgenommen wurden, diesen Eindruck mit verschuldet. Man sieht also viel Bekanntes, gute, oft vorzügliche Naturimpressionen, aber nicht viel mehr. Hervorzuheben sind die Figuristen Ettore Tito, der stets elegant bleibt, der verstorbene Veruda, Sibellato, Cadorin, Trentin, Viani und endlich der Marrschüler Umberto Martina. Unter den Landschaftern der frische und geistreiche Wolf-Ferrari, Chitarin, Carozzi und Scattola. Die Bildhauer stehen meiner Ansicht nach in Italien immer einige Stufen höher als die Maler (selbst in alter Zeit), denn sie versanken niemals im absoluten Kitsch; schon die Aufträge dazu fehlten. Auch das völlige Fehlen des jungen Italien muß als Manko festgestellt werden.

Zu den schönsten Maltemperamenten gehören die Spanier. Meist in Paris geschult, sind sie doch ihren großen spanischen Vorbildern treu geblieben: fein kultiviert, doch überschäumend und stets von aparter, aber nicht süßlicher Farbe.

Wenn Venedig ein Urteil gestattet, müßte man von den Holländern annehmen, daß dieses Land fern von jener jugendfrischen Bewegung stände, die heute allgemein Europa durchzittert. Denn der Eindruck der holländischen Säle ist auch dieses Mal genau wie früher grau und modrig, während doch in der Tat die junge Kunst in Holland, wenn auch nicht an Bedeutung der gleichzeitigen Bewegung in Frankreich oder Deutschland gleichkommt, dennoch mit Elan neue Wege sucht. Eher könnte der süßlich-konservative Eindruck, den die Engländer machen, den Tatsachen entsprechen, denn die insulare Kunst dieses Landes kennt eine moderne Bewegung so gut wie überhaupt nicht. — Sehr zu bedauern ist das völlige Fehlen der Schweizer, die — wie man weiß — doch über eine so außerordentlich starke Vertretung innerhalb der europäischen Kunst dieser Zeit verfügen könnten. Für sie sind die argentinischen Künstler bestimmt kein Ersatz.

Die alte und neue Negerkunst, die wohl erstmalig auf einer großen Internationalen Eingang fand, sollte von Rechts wegen zwar nicht erst am Schlusse besprochen werden; hat sie doch so befruchtend auf die modernste Kunst fast aller Länder gewirkt, daß man oft gewisse europäische Künstler direkt als ihre Nachahmer oder Plagiatoren ansehen kann. Merkwürdig, daß keines der Kunstwerke — einerlei ob alt oder neu — dieser Neger signiert ist. Niemand, nicht einmal der Kritiker, weiß, wer eigentlich diese oft grandios-naiv empfindenden Menschen gewesen sind. Offenbar wird im dunkelsten Afrika die Kunst als etwas ganz Selbstverständliches angesehen, etwa wie das Singen wilder Kanarienvögel oder das donnerartige Gebrüll des Löwen.

Der Graphiksammler

Unter der Leitung von Dr. Erich Wiese
Leipzig, Fockestraße 5 II

Das graphische Werk von Felix Meseck

Mit zwei Tafeln und einer Textabbildung — *Von OTTO HOLTZE*

In Felix Mesecks reifen graphischen Arbeiten wirken ein ungewöhnliches, im Laufe zehnjährigen Strebens beständig verfeinertes Linienempfinden und ein sicheres, durch Selbsterziehung geläutertes Gefühl für in sich ruhende Bildform zusammen. Der Künstler hat neben zahlreichen Einzelblättern eine größere Reihe radierter Zyklen zu großen Dichtungen geschaffen, zu Goethes Prometheus, zum Hamlet, zu Kleists Penthesilea und zur Literatur der Romantik, hält sich darin aber selten illustrierend an Einzelheiten; in seiner Kunst ist das Spiel der Linien und Formen sich selbst genug und in ihren Maßen und Verhältnissen ruht eine heimliche Harmonie, die die Phantasie allein befreit und beglückt.

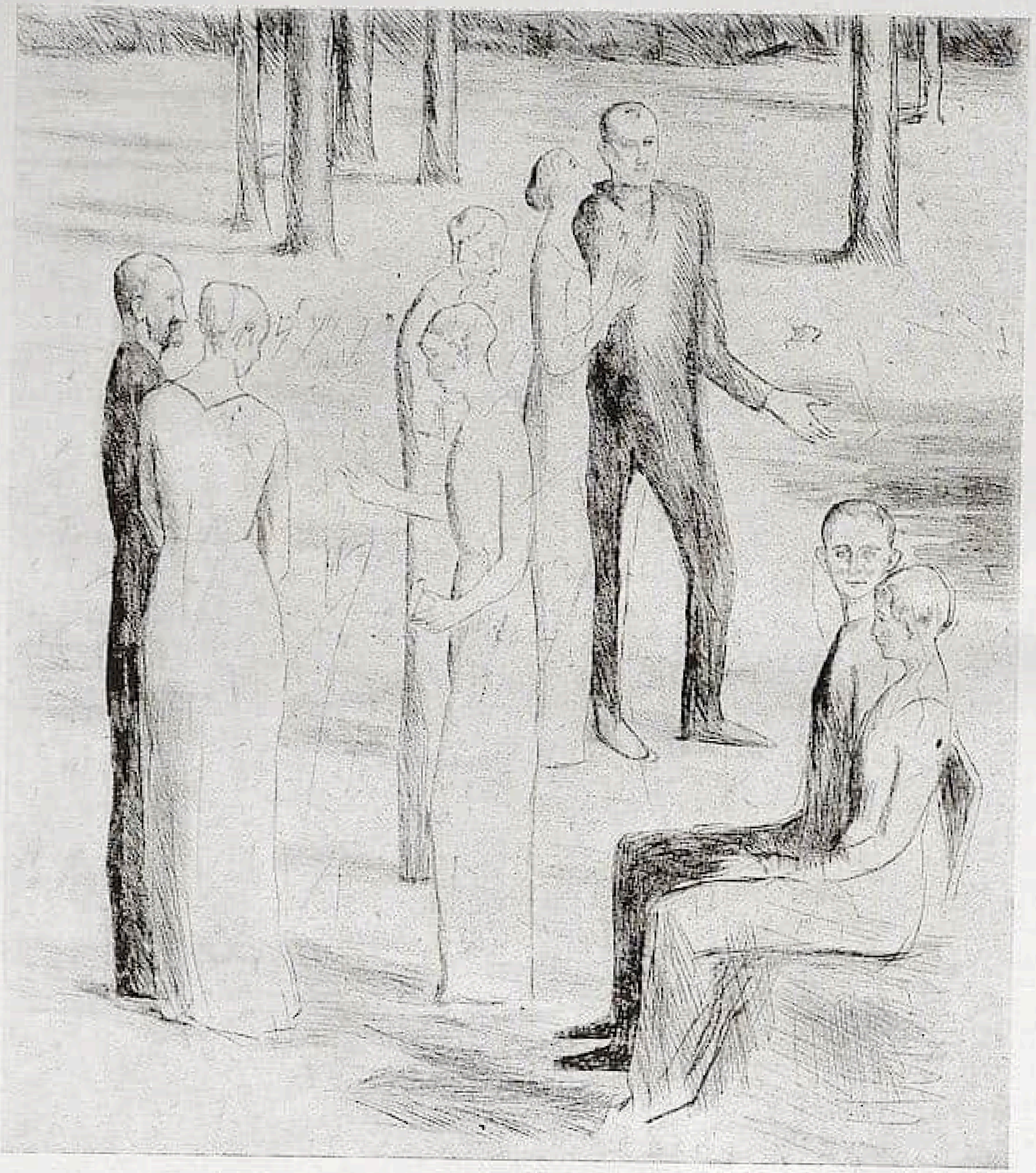
Meseck hat seine eigentümliche Gestaltungsweise, die Reinheit seiner Linie und das nur mit graphischen Mitteln erzielte klare Ebenmaß des Bildaufbaues allerdings nicht von Anfang an besessen. In seiner ersten umfassenden graphischen Arbeit, den 15 Radierungen zu Goethes Faust, die 1913 entstanden und im folgenden Jahre bei I. B. Neumann erschienen sind, ist er noch in höherem Grade als in den späteren Zyklen Illustrator und zeichnet unbekümmert, was ihn gerade an dem Stoffe packt, und er hängt noch am Stoffe. Über der Tiefe der Dichtung gleitet er häufig hinweg. Ihn fesselt die Wirklichkeit und an ihr alles Seltsame, Sonderbare und Bizarre, und seine Linie, völlig seinem Impulse folgend, skizzierend, rasch ansetzend und kurz abbrechend, hebt gerade diese Seite des Lebens mit unverkennbarer Lust an bissigen Sarkasmen hervor. Der Osterspaziergang ist eine Sammlung skurriler Physiognomien, und den Zerrbildern menschlicher Laster und Leidenschaften im orgiastischen Hexentanz der Walpurgisnacht widmet er zwei Blätter, in denen unvermittelte Zufälligkeit des Bildausschnittes, Drastik üppiger Formenfülle, heftig quirlende und sprudelnde Linienschnörkel, unruhiges Tanzen der Lichter und Huschen der Schatten eine barock-phantastische Gesamtwirkung ergeben. Eine kritische, skeptische Art der Beobachtung entkleidet das Behagen der Kleinstadtbürger auf dem „Osterspaziergang“ jeder Gutmütigkeit. Auf der Szene im Dom wird Gretchens Gebet zur Nebensache, doch mit satirischem Vergnügen reiht Meseck in der plärrenden Gemeinde Kopf an Kopf mit verschrobenen Formen, in denen sich nichts regt als dumpfe Bigotterie. In dieser Richtung auf Drastik und Karikatur geht das Homunkulusblatt am weitesten. In phantastischem Helldunkel von weitem Schattenraum grell aus der Retorte beleuchtet, starrt Wagner durch einen auf der Nase balancierenden Klemmer mit dem Ausdruck unsäglich beschränkter Selbstzufriedenheit auf die wohlgelungene Züchtung. Die wenigen großen tragischen Augenblicke, die Meseck in seiner Darstellung aufgenomen hat, sind ziemlich äußerlich und theatralisch erfaßt; doch überrascht eine Landschaft mit Fluß und sinkender Sonne durch tiefen Stimmungsgehalt. Die Radierungen zum Faust, mit hurtiger Handschrift hingeworfen, lösen die Formen stellenweise stark auf. Diese impressionistische Haltung, die Vorliebe für alles Groteske, die unruhigen Kurven und Windungen des Striches, die oft an Großmann erinnern, wagen sich in Zukunft nur vereinzelt wieder vor. Das Fragmentarische der Bilderscheinung wird von einem entgegengesetzten Formideal abgelöst.

Im Innern des Künstlers scheint während der fünf Kriegsjahre, in denen er seine Arbeit unterbrechen mußte, eine tiefe Veränderung vor sich gegangen zu sein. Jedenfalls zeigen schon einige

Einzelblätter des Jahres 1917, z. B. „Jammer“ (E. A. Seemann, 1919), „Drei Frauen“, „Neue Hoffnungen“ (ſ. Abb., Ferd. Möller) ein völlig verwandeltes Weſen. Eine neue Bildform iſt entſtanden. Die Fläche wird durch die ſteilen, feierlich wirkenden Geraden ruhig ſtehender, hochgewachſener Figuren und durch die leiſen Beziehungen herüber und hinüber von Geſtalt zu Geſtalt belebt, wobei die deutlich betonten Abſtände innerhalb der Ebene oft von heimlicher Spannung überſprungen zu werden ſcheinen. In der Radierung „Das große Leid“ ſind verſchieden charakteriſierte Geſtalten räumlich ſcharf getrennt und außerdem einander abgewendet, und jede ſpricht iſoliert durch Haltung und Gebärde ihr Schickſal aus. In der ausgewogenen Belebung der Ebene mit Linie und Figur, in der Beſchränkung des Räumlichen auf eine allein die Figuren umſchwebende, ideale Geſtaltungsſphäre, liegt eine überſinnliche Ruhe und Entfernung vom Wirklichen. Dieſe Eigenſchaften zeigen den Künſtler mit der Bildſtatik Hans von Marées' vertraut. In den 18 Radierungen zu Goethes Prometheus, die 1918—19 geſchaffen wurden und 1920 in den Drucken der Maréesgeſellſchaft herausgekommen ſind, erſcheint die neue ideale Geſtaltungsform in voller Reinheit. Auch die ganze Stellung zum Thema iſt grundverſchieden von der Haltung der Radierungen zum Fauſt. Die Gedankenwelt des Goetheſchen Gedichtes ſpiegelt ſich in dieſen Bildern ganz allgemein; das Ideal eines arkadiſchen, heiteren gottähnlichen Daſeins reiner und freier Menſchen, deren Leben ſich in den einfachſten Urverhältniſſen abſpielt und noch im Einklang mit der Natur dahinläuft, verwirklicht ſich in dieſen Geſchöpfen des Prometheus, in ihrem träumeriſchen Ruhen und ſtillen Wandeln unter hohen Bäumen im freien Lichte, in den unſchuldigen Umarmungen, Tänzen und Spielen liebender Paare. Die Blätter zeigen eine bewußte Klarheit und Feſtigkeit des Aufbaus, doch wechſelt der Charakter der Linienbewegung ausdrucksvoll von einem zum andern. Eine Zeichnung von großer Schärfe und Beſtimmtheit in feſten durchgehenden Umriſſen mit ſtark formenden Schatten aus offenen Strichlagen hebt die Körper reliefartig von der weißen Fläche ab. Das wichtigſte Element des Formenausdrucks iſt rhythmiſche Gruppenbildung; beſtändiger Wechſel erſpart dem Auge Ermüdung. Auf eine Reihung kerzenſtiller hochaufgerichteter Geſtalten folgen reichbewegte Darſtellungen, kunſtvoll aufgetreppte Pyramiden mit reizvoller Verflechtung räumlicher Überſchneidungen oder mit lebhafter Zickzackführung der Glieder. Als Formenſpiele wollen dieſe Blätter geſehen ſein. Aus der Wiederkehr verwandter Linien und Formen, aus der Analogie in ihren Lagebeziehungen und Bewegungsrichtungen lieſt das Auge eine wohltuende rhythmiſche Ordnung.

Den wunderſamen Verwandlungen und geheimnisvoll verſchlungenen Begebenheiten des „Märchens“ aus dem Heinrich von Ofterdingen von Novalis folgen Meſecks Radierungen (1919, 26. Druck der Maréesgeſellſchaft) nicht Zug um Zug, bewahren aber, von ihrer Stimmung inſpiriert, ihre Entrücktheit über das Wirkliche in der zarten Leichtigkeit und dem freien Schwunge des graphiſchen Vortrages, der die Bilder wie Phantome des Traumes ſchattenlos im Lichtraum ſchweben läßt. Faſt noch inniger hat ſich Meſeck in die tiefe Romantik von Novalis „Hymnen an die Nacht“ hineingefühlt. In ſeinen acht Radierungen zu dieſer Dichtung (1919, Gurlitts neue Bilderbücher, 2. Folge) ſucht er ihren Gefühlsüberſchwang, das Auf- und Abwogen der Stimmungen durch Linien- und Formenrhythmus auszudrücken. Durch die Kunſt, Bewegung in feſten Linienfolgen und Flächenordnungen taktmäßig zu binden und durch die Maßverhältniſſe von Raum und Geſtalt Bewegungsvorſtellungen hervorzubringen, bedeuten ſie in Meſecks bisherigem Schaffen einen Gipfel. So verſinnlichen ſchwer und feſt hingelagerte Maſſen und ruhende Horizontalen „der Nacht Herrſchaft und die Dauer des Schlafes“. Eine folgende Darſtellung gilt der Begrüßung des Lichtes durch die erwachende Menſchheit; die Übergänge der Bewegung vom ruhigen Liegen zum erſten Aufblicken, ſich Emporrichten, vollem Aufſtehen, dem Lichte Entgegengehen, werden eng miteinander verſchlungen. „Das Land, wo das Licht regiert und ewige Unruhe hauſt“ vergegenwärtigt der Künſtler ſinnbildlich durch ſchattenhaft aneinander vorübertappende, von unſeliger Geſchäftigkeit vorwärts getriebene Schemen. Die rhythmiſch gebundene Gruppenbildung wird auf einem der ſchönſten Blätter zur ſtreng ſakralen Zeremonie betender Scharen, die in wohlabgemeſſenen Abſtänden Haupt und Hände einmütig zu den Höhen ewigen Lichtes emporſenden. Die Linie wird in herber Abſtraktheit zur Trägerin eines dem Irdiſchen abgewandten, metaphyſiſchen Gefühls.

Meſeck arbeitete bisher ausſchließlich mit der kalten Nadel; auf Helldunkel und die Künſte der Ätzung verzichtet er. Ihm kommt es auf unmittelbaren Ausdruck der Linie an, den ihm nur die direkte Berührung des Griffels mit der Platte und der ſpontanſte Niederſchlag der Empfindung vermitteln kann. Die Reize des Kaltnadelverfahrens geben den Radierungen zu Kleiſts Pentheſilea (1919, Ferd. Möller) einen beſonderen Zauber. Entſprechen ſie auch der tragiſchen



Felix Meseck. Neue Hoffnungen. Radierung.

Felix Meseck. Stürmende Amazonen. Radierung.

Felix Meſeck. Landſchaft. Radierung.

Felix Meſeck. Radierung.

Grundstimmung des Dramas wenig, so lebt doch in ihrem Spiele herber, halbreifer, gelenkiger Körperformen, in ihrem Wechsel spröder Eckigkeit und geschmeidigen Flusses der Linie die übersinnlich-sinnliche Erotik seiner Gefühlswelt und ihrer romantischen Verschlungenheit von Verlangen und Haß, Liebe und Kampf, Lust und Tod. Besonders in den Kampfdarstellungen (Abb.: Stürmende Amazonen) wird es zum lebendigen Schauspiel, wie sich die Körper im Raume verschieben, aneinander vorbeirücken, sich plötzlich überschneiden und verdecken, sich hochreißen, bäumen, fallen, übereinanderstaffeln.

Aus dieser Nervenerregung und Hochspannung, aus einem ganz dem Reize reiner Linien- und Formenspiele zugewandten und auf sorgsam ponderiertes Bildgefüge gerichteten Streben ist Meseck in seinen letzten Arbeiten zu einer weltfreudigeren Stimmung zurückgekehrt, die die bunte Wirklichkeit unbekümmerter genießt. Von neuem öffnen sich ihm die Augen für den goldnen Überfluß der Welt. Damit geht ein Zuwachs an Ursprünglichkeit und Federkraft des Graphischen Hand in Hand, die Linie streift den letzten Rest abstrakter Sprödigkeit ab, sie fließt nun freier als Äußerung des Temperamentes aus der Eingebung des Schaffensprozesses hervor und folgt mitfühlend den Regungen alles Lebendigen, dem Wachstum der Pflanzen, dem spielenden Treiben der Tiere und den Bewegungen der Bodenformen. Das Jahr 1920 bezeichnet den Zeitpunkt dieser Wendung. In den Radierungen: Luft (1920, Gurlitt) wird die Zeichnung fleckiger und lockerer. Stärker noch als in den Blättern zum Hamlet (1920, J. B. Neumann) bricht das neue frohe Lebensgefühl in voller Frische in den zehn Holzschnitten (Gurlitt) hervor. Meseck wandelt das Verfahren des neuen Formholzschnittes selbständig ab, sein Sinn für strenge Flächengliederung bewährt sich in dem neuen Material aufs Glücklichste und verbindet sichere Verteilung des Schwarz und Weiß mit plastischer Formenprägung. Das Hantieren rüstiger Landleute bei Feldarbeit und Obsternte, die Idyllik ruhender Liebespaare, ihre munteren Tänze füllen die Blätter mit anmutiger Bewegung. Diese Thematik teilt das Werk mit den 15 Kaltnadelarbeiten zum „Jahr" (Gurlitt) einer Art Almanach worin zwölf Monatsbilder samt Vignetten mit vortrefflich gesetzten Gedichten unserer größten Lyriker zu einem geschmackvollen Buchkunstwerk vereinigt sind. Im Anschluß an das schmale Format des Bändchens sind Mesecks Bilder duftig und zierlich, die filigranhaft feine und dünne Zeichnung ist ganz leicht mit der kalten Nadel angelegt, die Schatten sind locker und durchsichtig, und ein neues Gefühl für Luft dringt in die Bilder ein. Ein inniges Naturempfinden folgt dem Kreislauf der Jahreszeiten und begleitet ihn mit den Bildern des Werdens und Vergehens im menschlichen Dasein. Über jedem Blatt schwebt ein zarter lyrischer Hauch.

Was in den früheren Arbeiten zerstreut liegt, fassen die Radierungen zur „Sintflut" zusammen (Gurlitt). Die Gegensätze: groteske Erscheinung der Welt des Bösen und Verderbten, beglückender Anblick reiner Natur und unschuldiger Menschheit werden sich hier, nicht ohne einem tieferen Zielbewußtsein entsprungenen ethischen Willen, mit einer für den Künstler ungewöhnlichen Leidenschaft des graphischen Duktus gegenübergestellt. Auf der ganzen Fläche der ersten Blätter kriecht und drängt es sich von lüstern sich streckenden und spreizenden Leibern; von plastisch sattem Formengewühl des Vordergrundes klingt es nach rückwärts in hastig hingesäbelten Strichhieben und wippenden Kringeln der Linie ab, in deren ornamentalen Bewegungsspielen Unsagbares mit sprühender Ironie ausgesprochen wird. Diesen Schilderungen menschlicher Gier und Gemeinheit folgen paradiesisch reine und stille Bilder, in denen das Thema der Arche Noah mit feinem und leichtem Humor der Zeichnung umspielt wird. Sehr eindrucksvoll ist das abschließende Blatt, wo nach dem Zurückgehen der Hochflut die Wellen über der Wasserwüstenei leise nachzittern und auf zackigen Strandklippen die salzzerfressenen Gerippe der Ertrunkenen sich krallig wie Spinnenbeine strecken. Neuerdings hat Meseck noch eine Anzahl Landschaften geschaffen, in denen neue Kraft scharfer und klarer Formenzeichnung mit sparsamen Mitteln sich mit der alten bildmäßigen Geschlossenheit verbindet (s. Abb. Landschaft). Seine letzte vorliegende Arbeit, 27 in Strichätzung vervielfältigte Federzeichnungen zu Tiecks Runenberg (1922) übertrifft an Offenheit und Freiheit der Faktur alles Frühere. Die Bilder sind in den Text eingefügt. Meseck folgt hier wirklich als Illustrator dem Gange der Erzählung, und es ist ihm vortrefflich gelungen, mit seiner Liniensprache ihren romantischen Ton wiederklingen zu lassen. Die beiden Stimmungsgegensätze der Novelle, die drohenden dunklen Mächte öder Felsgebirge und das stille Behagen des Landlebens spiegeln sich rein in seinen Bildern. Namentlich in den Zeichnungen kahler Felsschluchten und ihrer starren zerklüfteten Formen erscheint sein Gefühl für Ausdruckswert der Linie in voller Kraft.

Meseck hat in den wenigen Jahren seiner künstlerischen Tätigkeit eine große Beweglichkeit an den Tag gelegt und ist sich doch stets treu geblieben. Nach den ersten Anfängen, in denen das Streben nach möglichst lebensnaher Illusion des Phantastischen, Neigung zur Satire und Lust am

Grotesken ſeine Arbeit beſtimmten, folgten Jahre ſtrenger Bemühungen um die Form, in denen er ſich einen ſehr perſönlichen und reinen graphiſchen Stil geſchaffen hat. In dieſer ſtrengen Schule hat ſich ſeine Phantaſie geläutert. Seit er den Wert der reinen Form erkannt hat, vermag er ſich nun auch der „Wirklichkeit" mit tieferem Blicke zuzuwenden. Die formale Höhe, die Meſeck heute erreicht hat, läßt noch weitere beträchtliche Leiſtungen von ihm erwarten, zumal, wenn die friſche Unmittelbarkeit des Schauens, die ſeine letzten Arbeiten gezeigt haben, anhält. Das geheime romantiſche Gefühl, das ſeinen Schöpfungen Leben und Seele einhaucht, iſt ſein angeborenes Erbteil und wird ihn ſtets von der Gewöhnlichkeit der breiten Heerſtraße fernhalten.

Verzeichnis der bisher erſchienenen Graphik von Felix Meſeck

Jahr	Technik	Größe	Gegenſtand	Verlegt bei
1913	Radierung	25×25	Simſon und Delila	I. B. Neumann (1914)
1913	„	ca.27×23	Hiob	
1913	„	ca.18×26	15 Radierungen zum Fauſt	
1913	Verſch. Gr.		1. und 2. Teil in Mappe	
1914	„	ca.5×7	Initialen-Alphabet A—Z	E. Tieffenbach, Steglitz
1914	„	ca.20×24	ca. 7 Rad. bibliſche Frauen in Mappe	Fr. Gurlitt (erſchienen 1921)
1914	Lithographie	20×26	Drei Köpfe	E. Tieffenbach (neues Pathos)
1914	Radierung	18×25 h.	Austreibung aus dem Paradies	E. A. Seemann (1919)
1917	„	20×25 h.	Jammer — Das große Leid	E. A. Seemann
1917	„	17×25 h.	Drei Frauen	Ferd. Möller, Berlin
1917	„	21×24 h.	Neue Hoffnungen	
1917	„	20×26 h.	Der Weg	
1917	„	12×26 br.	Der Schlaf	—
1918	„	21×25 h.	Erregung	—
1918	„	21×30 br.	Totenklage	—
1918/19	„	15×21 h.	18 Rad. zu Goethes Prometheus im Buch	Marées-Geſellſchaft (1920)
1919	„	18×24 br.	8 Rad. zu Novalis' „Hymnen an die Nacht", im Buch	Fr. Gurlitt
1919	„	17×23 h.	16 Rad. zu Kleiſts „Pentheſilea"	Ferd. Möller, Berlin
1919	„	17×23 h.	10 Rad. zu Novalis' „Märchen aus Heinr. v. Ofterdingen" im Buch	Marées-Geſellſchaft (1920)
1919	„	9×12	2 Exlibris	Für F. Schlüter, Wiesbaden
1920	„	ca.17×23	„Luſt". 10 Rad. in Mappe	Fr. Gurlitt
1920		16×25 h.	Die Ernte	Marées-Geſellſchaft
1920	Holzſchnitt	ca.17×23	10 Holzſchn. in Mappe, Kaltnadel	Fr. Gurlitt
1920	Radierung	ca.17×23 h.	15 Rad. zum „Hamlet" in Mappe	I. B. Neumann (1921/22)
1920	„	ca. 8×13 h.	Das Jahr, 15 Rad. mit Text im Buch. Januar-Dezember	Fr. Gurlitt
1920	„	17×23 br.	10 Rad. „Sintflut" in Mappe	Fr. Gurlitt
1921	„	18×23	Abend	O. Kern, München-Paſing
1921	„	18×23	Goldene Aue	
1921	„	10,5×14	Der Hirte	
1921	„	17×23	7 u. 5 Rad. zu Shakeſpeares „Sturm" im Buch	Avalun-Verlag, Wien (erſcheint demnächſt)
1921	„	17×21 br.	Der Rhein	O. Kern, München-Paſing
1921	„	17×21 h.	Heide	
1921	„	17×21 h.	Ernte	
1921	„	15×20 h.	Liebespaar	
1921	Federzeichn.	Verſch. Gr.	26 Zeichn. (in Strichätzung) zu Tiecks „Runenberg" im Buch	R. Piper, München (1922)
1921	Holz	9×13	Titel zu Arnims Wintergarten	Seldwyla-Verlag, Bern
1922	Radierung	ca.12×17 h.	7 u. 8 Rad. zu Brentanos „Gockel, Hinkel und Gackelei"	Drei Masken-Verlag, München (erſch. demnächſt)

Felix Meseck. Holzschnitt. Erste Fassung.

Neuerscheinungen

Mit Originalgraphik ausgestattete Bücher werden im „Büchersammler" angezeigt.

Bücher

Deutsche Graphik des Westens. Herausgegeben von H. v. Wedderkop. Bd. II der Feuerbücherei. Feuer-Verlag, Weimar 1922.

Für Bücher dieser Art liegt heut ein Bedürfnis vor. Darum ist dieser erste Versuch einer Verwirklichung willkommen zu heißen. Er hat viele Unzulänglichkeiten eines solchen. Wenn auf diese im folgenden näher hingewiesen wird, geschieht dies lediglich in dem Wunsche zu fördern, nicht in der Absicht herabzusetzen. Denn letzten Endes bleibt bestehen: Eine Leistung.

H. v. Wedderkop betont im Vorwort, daß die Zusammenstellung als Material gedacht sei, nicht auf den inneren Zusammenhang angelegt. „Geschrieben ist auf Jahre genug. Material kann nie genug gegeben werden." Was vorliegt, steht damit in gewissem Widerspruch. Das Buch enthält eine ganze Menge Geschriebenes, z. T. aus wirklich berufener Feder. Und manches Selbstbiographische möchte man keineswegs missen, so wenig wie den einleitenden Aufsatz Glasers über das Graphiksammeln. Versteht man sich aber zu Text (man muß es nicht), dann liegt es nahe, aus dem ausgebreiteten Material die sich ergebenden Schlüsse einmal allgemein zu formulieren (ohne „exakteste Formanalyse"). Dabei sind freilich Person und Urteil einzusetzen. Aber die Kunst der eignen Generation ist nicht anders ergreifbar. Auch täuscht nichts darüber hinweg, daß ein gut Teil der Sammler (auf die doch das Buch zumindest auch rechnet) zum Nutzen ihrer selbst, mehr aber dem der Künstler, etwas gesagt bekommen muß über die Kunst, die ihnen gegenüber gewöhnlich sehr schweigsam bleibt. Es muß nur der gefunden werden, der auszusprechen weiß, was er aussprechen muß aus innerem Zwang.

In der Auswahl der Blätter hätte man sich auf Glasers Standpunkt stellen sollen: Äußerste Beschränkung auch innerhalb der Produktion eines Künstlers. Nur das Beste. Denn ob man will oder nicht, in einem Sammelband wird man aus der Anzahl der dem einzelnen Künstler eingeräumten Seiten stets ein Qualitätsurteil abzulesen geneigt sein. In diesem Sinne sind z. B. Dülberg, Werner Heuser und Ernst Matthes zu reichlich bedacht. Nauen wäre mit einem Kopf und zwei Landschaften ebensogut charakterisiert. Molzahn sollte auch mit einem Holzschnitt vertreten sein. — So angenehm der Eindruck eines breiten weißen Randes um die Bilderscheinung ist, er darf nicht auf Kosten dieser selbst übersteigert werden. Sehr viele der Klischees müßten größer sein. Ich weiß nicht, ob das neue Collonverfahren, das hier angewandt wurde, diesem Verlangen technische Schwierigkeiten entgegensetzt. Dann hätte man es jedenfalls unangewandt lassen müssen, wie das wohl überhaupt für solche Zwecke einstweilen besser wäre. Denn nach den hier erzielten Resultaten hat es die gewünschte technische Vollendung noch keineswegs erreicht. Die Reproduktionen zeigen größtenteils einen sehr unangenehmen grauen Schleier, der dem Wesen der Druckgraphik widerspricht. Zudem treten oft Risse u. dgl. in der Druckfläche auf. Das schöne Kunstdruckpapier und die gute Druckanordnung lassen dies doppelt bedauern. Wiese.

Otto Pankok, Zeichnungen, Holzschnitte, Radierungen, Plastiken, Gedichte. Mit Beiträgen von Konrad Niermann u. Hulda Pankok-Droste. Verlag Kunstsalon Koch, Münster i. W., 1922.

Ein Urteil über die Künstlerschaft Pankoks gestattet die vorliegende Veröffentlichung nicht. Feststellbar ist, auch abgesehen von den frühen Arbeiten, eine Zwiespältigkeit des Wollens, selbst innerhalb einer Gattung, hier der Graphik. Die Abbildungen von plastischen Werken sind an Zahl zu klein und technisch nicht so gelungen, daß man aus ihnen über die Werke selbst wesentliches ablesen könnte. Die gefährliche Klippe ist für Pankok offenbar die literarische Neigung. Er vermag sie beim bildnerischen Prozeß nicht zurückzudrängen, so daß sie als etwas Unorganisches die Gesamtwirkung zersetzt. Für die Qualität seines Schaffens sollen seine „Gedichte" zunächst nicht als Maßstab herangezogen werden, obgleich man versucht ist, in ihnen Pankoks wirkliche Natur zu erblicken. Ich bin durchaus der Meinung, daß dem Künstler in der Wahl der Mittel zur Erzielung des gewollten Ausdrucks jegliche Freiheit zuzugestehen sei. Voraussetzen aber muß man vom Künstler, daß er diese Mittel wirklich als solche zu brauchen versteht, daß er aus ihrer Vielheit die Einheit des Kunstwerkes zu gestalten weiß. Mehr oder weniger klar formulierte Feststellungen von Tatbeständen und Versuche, darüber hinaus Gefühlswerte in Worten auszudrücken ergeben, aneinandergereiht, noch keine „Gedichte", kein Kunstwerk. Wiese.

M. J. Friedländer, Der Kupferstich und der Holzschnitt Albrecht Dürers. Im Verlage der Reichsdruckerei, Berlin 1922.

„Aufgabe und Zweck des kleinen Schriftchens ist, Wanderausstellungen der ‚Reichsdrucke' zu begleiten und weiteste Volksschichten für die Kunst Dürers und seiner Zeitgenossen zu gewinnen. Aus dieser Aufgabe erklärt sich der volkstümliche Ton der vorliegenden Arbeit" (Reichsdruckerei). Dieser volkstümliche Ton ist von einer so glücklichen Ungezwungenheit, wie sie nur die umfassendste Sachkenntnis eines Friedländer ermöglicht. Dazu ist auf reichlich zwanzig Seiten alles wesentliche gesagt, was einer Einfühlung in den Geist der Graphik von und um

Max Slevogt. Zeichnung zum „Don Juan".

Dürer förderlich sein kann. Selten sind dem Beschauer „Ausstellungsführer" mit so überzeugender persönlicher Stellungnahme bei so viel Sachlichkeit des Urteils begleitend zur Seite. Darum wird man dieser Ausstellung von vornherein nicht nur eine recht ausgedehnte Reise wünschen, sondern ihr den Erfolg vorhersagen können.

Drucktechnisch ist das Büchlein auf der Höhe der sonstigen Erzeugnisse der Reichsdruckerei. 8 ganzseitige Abbildungen in guten Strichätzungen illustrieren den Text. Die zur Ausstellung gelangenden Werke sind auf der ersten bis dritten Umschlagseite verzeichnet. Die Zweckmäßigkeit der Auswahl kann bei der Urheberschaft Friedländers keinem Zweifel unterliegen.

Mappenwerke

Alexej von Jawlensky, Köpfe. Sechs Lithographien. Erste Mappe des Nassauischen Kunstvereins. Wiesbaden.

Diese bereits in der letzten Nummer des „Graphiksammlers" angezeigte Mappe liegt nunmehr vor. Sie ist ein würdiger Anfang für eine Mappenreihe, wie sie der Nassauische Kunstverein offenbar herauszubringen beabsichtigt. Jawlenskys Entwicklung zielte in den letzten Jahren auf eine immer stärker werdende Konzentrierung des Ausdruckswertes der Form (und Farbe) im Sinne ihrer letzten Vereinfachung. Die sechs Köpfe der Mappe scheinen einen Höhepunkt dieses Formwillens darzustellen. Kein Tüpfelchen, kein Millimeter im Maß einer Linie, keine Kurve schwingt zwischen einem Zuviel und Zuwenig. Man ist überzeugt, daß dieser Ausdruck eines inneren Zustandes nur durch diese äußeren Mittel erreicht werden konnte. Eine völlige Harmonie strahlt jedes einzelne dieser Blätter auf den Beschauer über. Und obgleich sie alle Abwandlungen eines Themas sind, bleibt jedes in sich einmaliges Werk von ihm allein eigenem Reiz. Das bedeutet eine bestandene Qualitätsprobe. Dem Geist des Werkes ist das äußere Gewand der Mappe vorzüglich angeglichen: Einfachheit der Erscheinung verbindet sich mit Güte des Materials. Man ist glücklich, solch ruhenden Polen im Wirbel der Veröffentlichungen von heute zu begegnen.

Wiese.

Arminius Hasemann, Eros Thanatos, ein Totentanz. Zwölf Originalholzschnitte. Mit freien Rhythmen von Felix Lorenz. 50 Expl. auf echt van Geldern in Ganzpgm.-Mppe. 150 Expl. in imitiert Pgm.-Mappe. Verlag Rich. Seitz & Co., Berlin 1921.

In der Ankündigung dieser Veröffentlichung liest man u. a.: „Dieses Werk erfüllt im höchsten Sinne Goethes Forderung: ‚Bilde, Künstler, rede nicht!' Ein gewaltiger ethischer Eindruck erwächst aus dieser Mappe von Meisterwerken einer Holzschneidekunst, der in unserer Zeit nichts gleichwertiges an Tiefe und Größe der Auffassung wie an technischer Vollendung an die Seite zu stellen ist ... Armin Hasemann stellt sich mit diesem unvergleichlichen Meisterwerk in die Reihe der großen

Kunſtſchöpfer ... Jedes dieſer koſtbaren Blätter iſt eine erſchütternde Offenbarung der letzten Geheimniſſe unſeres Daſeins! (Beſonders fett gedruckt.) Ein Künſtler von Gottes Gnaden ſpricht die Freuden und Qualen der Menſchenſeele in grandioſen Symbolen aus." (Felix Lorenz?) Der wirkliche Felix Lorenz rhythmet frei ohne Rhythmus alſo:

„Die heilige Hetäre läuft auf der Gaſſe her,
Die Spinne zieht ſaugend die letzte Kraft
Aus den entnervten Lenden des Lebensgreiſes,
Alle treibt blinde Gier zu Ihm —
Eros Thanatos!" (... möchte ich ſein ...)
„Der Künſtler, leuchtend vor fertigem Werke,
Ihr Schatten von einſt, [ſpricht:
Dürer, Holbein, Rethel, Vergeſſener,
Hört ihr mich?" (Wollt ihr gleich hören!)

Damit iſt die Sache geſtempelt und der Mann gemacht (denkt man ſo). „Wer's glauben tut ..." Mich dünkt dieſer Fall in ſeiner Geſamtheit zumindeſt ein Schulbeiſpiel dafür, daß heute ſelbſt ärgſte Kritikloſigkeit gegenüber künſtleriſchen Dingen verſucht, in Kunſt zu machen, weil Kunſt „geht". Kino zieht, alſo losgekurbelt: Unvergleichliches Meiſterwerk. Erſchütternde Offenbarung. Letzte Geheimniſſe. Qualen der Menſchenſeele. Grandioſe Symbole. (Diotima ſpricht griechiſch:) Eros Thanatos! — Heilige Hetäre, ſchenk mir ein bischen — Kunſt (auf Sächſiſch). Spaß beiſeite? Was bleibt da noch? Kein Ernſt, auch kein Totentanz, ſondern — ſchade drum — ſchönes verbrauchtes van Geldern. Haſemann bildet nicht (hat vielleicht Bildung), Haſemann redet (irgendwo im Oſten Berlins). Die Hauptgedanken der Rede fixiert er, auf van Geldern, in „unvergleichlichen Meiſterwerken", die Felix Lorenz ebenſo unvergleichlich, auf van Geldern, nochmals (doppelt hält beſſer) frei berythmet. Zwei, einander gleich wie Eros und Thanatos. Welcher Dritte im Bunde hat die grandioſen Lautſymbole (auf deutſch: Buchſtaben) des Titels und des Druckvermerks verbrochen? — Nicht anders ſcheinen als man iſt: ich lobe mir das ehrliche Geſicht der „imitierten Pergamentmappe". — Und was empfiehlt man Herrn Haſemann? Er illuſtriere, was durchaus Bilder kriegen muß (weil der Verleger es wünſcht). Dabei darf man vorher leſen, was nachher kommen ſoll. Er laſſe tanzen, wen und was er will: von Eros bis Thanatos. Ich werde mich nicht drum kümmern, — ſolange es mir nicht, gleichgültig aus welchen Gründen, als „unvergleichliches Meiſterwerk" präſentiert wird.

Wieſe.

Ottomar Starke, 14 Lithographien zu Voltaire „Candide". Mit Vorwort von Franz Blei. Mappe XV der Galerie Flechtheim. Berlin 1922.

Wie bei der Wannſee-Mappe Schoffs die begleitenden Worte Siemſens, möchte man bei Ottomar Starkes Candide-Mappe das Vorwort von Franz Blei nicht miſſen. Es wird wie ein Nachwort zu Voltaires „beſten aller Welten" behandelt; ſelbſtändig und mit der Tiefe in Erfaſſung der Menſchheitsgedanken, die der Stoff erfordert. In dieſem Zweiklang aus gleichem Gefühl heraus offenbart ſich einer der ſchönſten Vorzüge der Flechtheimſchen Mappenwerke. Vielleicht könnte man die literariſche Behandlung der des Malers noch vorziehen, weil ſie, Geiſt gegen Geiſt ſetzend, das angeſchlagene Thema mit einem glänzenden Aufwande von Phantaſie weiterführt; während Starke, mit realiſtiſchem Können, Voltaire ſchlechthin illuſtriert. Die heute Schaffenden laſſen ſich mit großer Vorliebe von den bedeutendſten Werken der Weltliteratur anregen; ihre Kunſt ruht auf draſtiſcher Darſtellung, dem Mittel aller aufſteigenden Epochen des künſtleriſchen Idealismus, vergleichbar etwa dem Ende des 15. Jahrhunderts. Wenn man nun in der Graphik ſich gleichfalls der älteren realiſtiſchen Mittel bedient, wie Starke, ſo wird naturgemäß das Rein-Illuſtrative dabei vorwiegen; Reiz genug für den Kenner des literariſchen Werkes, ſich in die ſtofflichen Beziehungen zu verſenken.

Paul F. Schmidt.

Berichtigung

Im letzten „Graphikſammler" unterlief in der Beſprechung von Slevogts „Don Juan" leider ein ſinnentſtellender Druckfehler. Es muß natürlich Donna (nicht Dame) Anna heißen.

Einzelblätter

Emil Orlik, Schopenhauer-Bildnis. Radierung. 35×28 cm. 20 num. Expl. auf Japan je M. 3000.—, 300 num. Expl. je M. 1500.—. Verlag der Schopenhauer-Geſellſchaft, Ortsgruppe Dresden. Vertrieb: Tittmannſche Buchhandlung, Dresden-A.

Hermann Struck, Der Talmudleſer. Radierung. 20,5×15 cm. 25 num. Expl. auf Japan, 100 num. Expl. auf Bütten, je M. 1200.— und 700.—. Sitzender Jude. Radierung. 10,5×14 cm. Auf Japan M. 1200.—, auf Bütten M. 600.—. Pallas-Verlag A.-G., Berlin SW 11.

Der Markt

Amſterdam

Auf der Verſteigerung in der Doelenſtraat am 24. Mai durch die Firma Frederik Muller & Co. kamen neben ausgezeichneten Miniaturen, Manuſkripten und illuſtrierten Büchern auch Holzſchnitte des 15. und 16. Jahrhunderts zum Verkauf. Unter den reichlich 30 Blättern ſind viele wahrſcheinlich Unika und in der Literatur bereits bekannt. Sie entſtammen meiſt der ehemaligen Sammlung Przibram, Wien. Wir nennen

Christophorus, ca. 1430/40 (Schreiber Nr. 1355. Zweites Exemplar im Germanischen Museum, Nürnberg. fl. 2200.—). Cruzifixus mit blutauffangenden Engeln, koloriert, ca. 1450, Augsburg-Ulmer Schule (Schreiber Nr. 949. Zweites Exemplar im Berliner Kupferstichkabinett. fl. 1050.—). Christophorus, koloriert, ca. 1460, schwäbisch (Schreiber Nr. 1362. fl. 1050). Jesus und die Jünger auf dem Ölberg, ca. 1460 (Schreiber Nr. 193. fl. 1550.—). Christus in der Kelter, koloriert, ca. 1470 (Schreiber Nr. 842). St. Barbara (Schreiber Nr. 1262). Vierzehn Heilige, Bruchstück (Schreiber Nr. 1761). St. Gregor (Schreiber Nr. 1483). Beweinung (Schreiber Nr. 515). Christus am Kreuz mit Maria und Johannes (Schreiber Nr. 466). Madonna auf der Mondsichel (Schreiber Nr. 1095). Madonna auf der Mondsichel mit Gottvater und dem heiligen Geist in Gestalt der Taube, koloriert, oberdeutsch, gegen 1475 (Schreiber Nr. 1050. fl. 2800.—). St. Elisabeth (Schreiber Nr. 1407). St. Altho, koloriert, Schwaben, gegen 1500 (Schreiber Nr. 1185. fl. 1600.—). St. Antonius (Schreiber Nr. 1224). Christus am Kreuz mit Maria und Johannes (Schreiber Nr. 453). Christus als Schmerzensmann hilft der gläubigen Seele, koloriert, Ulm, zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts (Schreiber Nr. 1838. fl. 1150.—). Die Madonna im Rosenkranz, von 1485, koloriert (von Hanns Schawr, Ulm? Schreiber Nr. 1129. fl. 1860.—). Schweißtuch der Veronika (Schreiber Nr. 763). St. Brigitta (Schreiber Nr. 1299). Der Sturz Christi in den Bach (Schreiber Nr. 643). Christus fällt unterm Kreuz, Metallschnitt auf Pergament, gegen 1500 (Weigel und Zestermann Nr. 67). Christus als Gärtner, Schrotblatt, deutsch, gegen 1460. Aus der ehemaligen Sammlung Lanna (Weigel und Zestermann Nr. 343).

Haarlem

Die Kunsthandlung F. H. De Bois veröffentlicht ihr 58. Bulletin, worin vorzüglich Graphik katalogisiert ist. Den Mittelpunkt bilden die Arbeiten von Käthe Kollwitz, die hier in seltener Vollständigkeit aufgeführt sind. Die betreffende Übersicht umfaßt allein 49 Nummern, was den Eifer beleuchtet, mit dem sich die Haarlemer Handlung für die deutsche Künstlerin im Auslande einsetzt. H.

Leipzig

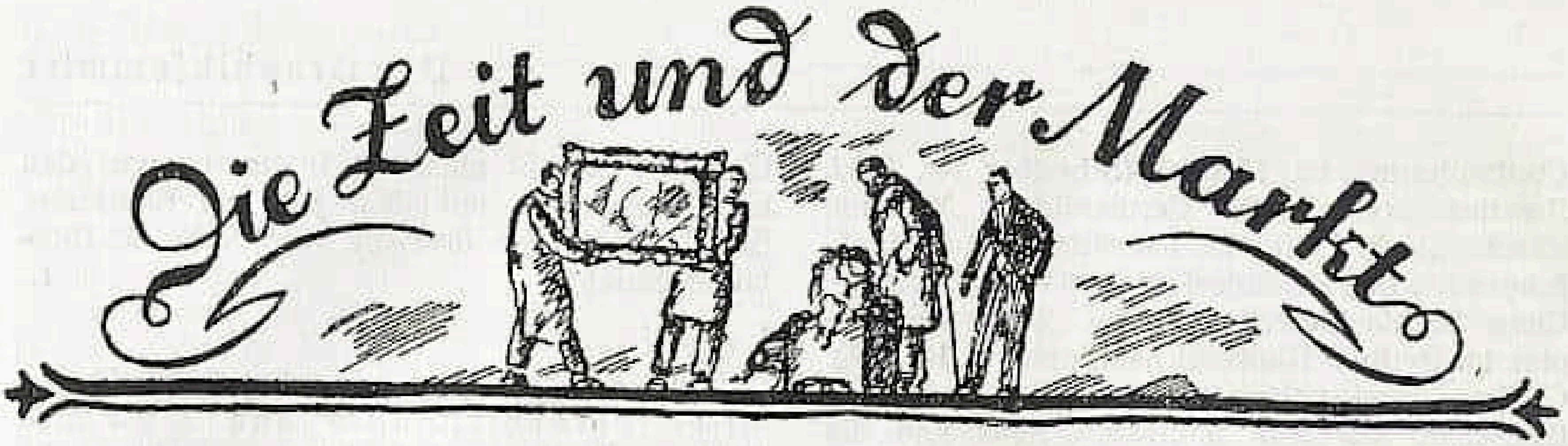
K. W. Hiersemann. Katalog 508. Japanische Farbholzschnitte und Schwarzdrucke. Unter den 597 Nummern nehmen die Farbholzschnitte den größten Raum ein. Harunobu, Kiyonaga, Shunsho, Utamaro, Buncho, Hiroshige, Kunisada, Yeizan, Toyokuni u. a. sind mit guten Arbeiten vertreten. Eine Reihe von Holzschnittbüchern, Rollbildern und chinesischen Schnitten sowie Literatur über das behandelte Gebiet vervollständigen die Sammlung. Praktisch für den Interessenten ist das am Schluß angefügte Künstlerverzeichnis.

Zu den Abbildungen

Felix Meseck. Die auf Seite 513 abgebildete Radierung „Neue Hoffnungen“ ist als Einzelblatt bei Ferd. Möller, Berlin, erschienen. „Stürmende Amazonen“ (Abb. S. 513) ist der vom gleichen Verlag herausgegebenen Mappe von 16 Radierungen zu Kleists „Penthesilea“ entnommen. Die auf Seite 514 unten stehende Abbildung ist nach einem Blatt aus der Mappe „Sintflut“, zehn Radierungen, erschienen bei Fritz Gurlitt, Berlin, wiedergegeben. Im gleichen Verlag erschienen auch zehn Holzschnitte in Mappe, von denen auf Seite 517 ein Blatt abgebildet ist. Die Wiedergabe dieser Arbeiten geschieht mit freundlicher Genehmigung der genannten Verlagsanstalten.

Max Slevogt, Zeichnung zu „Don Juan“ (Abb. 519), ist mit Erlaubnis des Verlages Fritz Gurlitt, Berlin, reproduziert.

H. Holbein d. J., „Die Erblindung des alten Tobias“ (Aus den Bibelbildern), Abb. S. 521, ist mit Genehmigung des Verlages F. Hanfstaengl, München, dem Buche von Elfried Bock, Die deutsche Graphik, entnommen.



Sammlungen

Amsterdam

Die Ankäufe neuerer Kunstwerke für das Städtische Museum werden durch eine Vereinigung getätigt, die auf ihrer diesjährigen Generalversammlung einen recht betrüblichen Zustand ihrer Kassenverhältnisse bekannt geben mußte. Im Jahre 1911 war durch besondere Stiftungen ein Fonds von 100000 Gulden zusammengebracht worden, der sich nunmehr als verbraucht herausstellte. Und wie der Kassenwart feststellen mußte, kann jene zehn Jahre zurückliegende Kraftprobe unter den heutigen wirtschaftlichen Umständen nicht wiederholt werden. Auch starben verschiedene Mitglieder oder traten aus, so daß sich ein erheblicher Rückgang der Beiträge bemerkbar macht. Es ist demnach anzunehmen, daß die Ankaufstätigkeit der Vereinigung mindestens vorläufig zum Stillstand kommen wird. Im abgelaufenen Rechnungsjahre erwarb man für das Museum u. a. ein Landschaftsbild von Suze Robertson und ein Landschaftsbild („Heidearbeit“) von Breitner. H.

Bautzen

Die „Gesellschaft der Freunde des Stadtmuseums Bautzen“, die am 3. Mai im Stadtmuseum nach zweijährigem Bestehen ihre erste ordentliche Mitgliederversammlung unter Leitung des ersten Vorsitzenden, Herrn Stadtrats Rudolf Weigang, abhielt, tätigte für die Sammlungen des Stadtmuseums bisher folgende Ankäufe:

1. Eine Böttger-Steinzeugtasse aus der Auktion Lepke; 2. eine gotische Madonnenstatue aus der Sammlung Wunderlich, vermutlich eine Breslauer oder Görlitzer Arbeit aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts; 3. zwei Sepiazeichnungen „Gelehrter“ und „Kupplerin“ von Johann Eleazar Schenau aus Großschönau bei Zittau (1737—1806); 4. ein Ölgemälde „Gutshof“ von Max Artur Stremel aus Zittau; 5. außerdem ermöglichten zwei Mitglieder der Gesellschaft aus eigenen Mitteln den Ankauf des Abgusses einer archaisch-griechischen Priesterinnenstatue aus dem Nationalmuseum in Athen, der als dekoratives Mittelstück für die Eingangshalle des Stadtmuseums verwendet wurde.

Bern

Mitte Mai wurde der Neubau des Historischen Museums feierlich eröffnet, der die berühmte orientalische Sammlung Dr. Henri Moser, die der 78jährige Sammler der Stadt vermacht hat, enthält. Diese einzigartige Kollektion, für die dem Donator schon vor Jahren viele Millionen Dollar geboten worden sind, ist nach Anlage und Qualität vorbildlich. Besonders reich sind Persien und Turkestan vertreten. n.

Elberfeld

Der Direktor des Städtischen Museums, Dr. Fries, hat kürzlich den Jahresbericht 1921/22 erstattet, der nun gedruckt vorliegt und zahlreiche Neuerwerbungen, speziell für die Abteilung der Gemälde verzeichnet. Unter den Geschenken seien besonders erwähnt von Baron von der Heydt ein Gemälde Erich Heckels „Brandung“; von Julius Peter ein „Blick auf Capri“ von Osw Achenbach; von Adolf Simons Max Unolds „Straßenecke“; vom Museumsverein Schnorr v. Carolsfelds „Ausblick vom Kirchentor der St. Annakirche auf den Oetscher. Erworben wurden aus der Boeddinghaus-Stiftung Alfons Spring, „Interieur aus Schloß Warth“, und Philipp Roeth, „Regenstimmung“, ferner wurde angekauft W. v. Lindenschmitt, „Szene aus den lustigen Weibern“.

Den Haag

Dem Mauritshuis sind durch einen holländischen Liebhaber zwei Bilder von Pieter Poort zum Geschenk gemacht worden, das eine ein Reitergefecht, das andere einen Angriff auf einen Heerestroß vorstellend und beide mit P. I. Poort 1631 gezeichnet. Poort war vor allem Baumeister — er baute u. a. das Mauritshuis — und obwohl bekannt war, daß er auch malte, waren doch bisher keine Bilder von seiner Hand aufgetaucht. Die beiden vorerwähnten Stücke sind die einzigen, die man bis jetzt kennt. H.

Nymwegen

Hier wurde durch die Behörden ein Museum römischer und mittelalterlicher Altertümer eingeweiht, dessen Gebäude und Inhalt der Sammler C. M. Kam der Stadt Nymwegen zum Geschenk gemacht hat. Das Museum liegt an der Eleonorastraat und enthält an Gegenständen aus Glas und Ton 8822 Nummern, an Münzen mehr als 2000 Nummern. Hierzu kommen in außerordentlicher Menge Bronzegegenstände, Waffen und Werkzeuge aus Eisen und Stein. Als Direktor des Museums wurde Dr. M. A. Evelein angestellt, der in seiner Eröffnungsrede

auf das Interesse hinwies, welches die Sammlung Kam namentlich in deutschen Archäologenkreisen gefunden hat. H.

Rotterdam

Die Direktion des Museums Boymans veröffentlicht eine Übersicht über die Neuerwerbungen der letzten Zeit. Durch einen holländischen Liebhaber in London erhielt das Museum eine Anzahl altniederländischer Zeichnungen, darunter eine „Waldansicht" von Herman Saftleven, dem vermutlichen Schüler Jan van Goyens. Dem 19. Jahrhundert gehören an eine Lithographie von Eugène Isabey (Schiff auf dem Strand), vier Lithos des Belgiers Henry de Groux, eine Zeichnung der noch lebenden Holländerin Suze Robertson, Zeichnungen von H. F. Bieling. H.

Ausstellungen

Berliner Ausstellungen

Die Paula Modersohn-Ausstellung im Berliner Kronprinzen-Palais. Scharf umgrenzte Persönlichkeiten sind auch in der modernen Kunst dünn gesät. Noch seltener unter den Frauen. Paula Modersohn bildet solch eine Ausnahme im höchsten Sinne. Die Ausstellung ihres Werkes im Kronprinzen-Palais bietet zum erstenmal Gelegenheit, das Schaffen der Künstlerin im vollen Umfange zu würdigen. Wir verdanken ihr Zustandekommen in erster Linie der Kestner-Gesellschaft unter ihrem damaligen Vorsitzenden Prof. Georg Biermann. Seit dem frühen Tode Paula Modersohns war es noch nicht gelungen, eine derartige Gesamtschau — es sind nicht weniger als zweiundsiebzig Bilder ausgestellt — zustande zu bringen. Vereinzelte Gemälde, denen man auf Ausstellungen begegnete, waren kaum dazu imstande, einen vollständigen Eindruck ihres so reichen Schaffens zu vermitteln. Befinden sich doch ihre besten Arbeiten seit langem in Privatbesitz. Keine andere deutsche Malerin dürfte indessen so würdig sein, im gesamten künstlerischen Ausdruck ihrer Persönlichkeit der breiten Öffentlichkeit vorgeführt zu werden. Daher können wir diese Ausstellung als eine Tat von kunsthistorischer Tragweite begrüßen.

Die Triebkraft der Kunst Paula Modersohns war eine außergewöhnliche Liebe zum Leben. Im Sicheinsfühlen mit den Dingen, mit Menschen, Blumen, Licht und Schatten fand sie die stärkste Anregungsquelle für ihr Schaffen. Eine gewisse animalische Erdgebundenheit strömen daher ihre Gestaltungen aus: Wesen, aufs engste mit der Scholle verknüpft, die sie gebar. Wie die Blumen, so sprießen auch die Kinder aus dem Erdenschoß. Die Muttersehnsucht des Weibes erhebt sich im Herzen der Künstlerin zur Allmutter, Allbeseelerin. Das Kind, in unzähligen Motiven wiederkehrend, wird zum Symbol des passiven Hineinwachsens ins Dasein. Die Erfüllung dieses Daseins symbolisiert sich in Früchten und Blumen. So erscheinen auch die zahlreichen Stilleben der Künstlerin nicht für sich allein, sondern als eine Ergänzung ihres übrigen Werkes. In ihnen atmet die menschliche Natur freudig auf, ihre Sehnsucht zeigt sich hier gesättigt, erfüllt, die Farben erreichen darin ihre höchste Glut und gleichzeitig ihre größte Einfachheit. Nicht jeder wird Paula Modersohns Menschengestalten schön finden. Für die Künstlerin gibt es kein landläufiges Schönheitsideal. Schön ist ihr alles, was sich hingebend und andachtsvoll der Natur einfügt. Einfache Menschenkinder, in deren Vorstellung die Dinge ihrer Umgebung kreisen, die nichts anderes sein wollen, als was sie von Natur sind. Sie rühren uns durch ihre keusche Unbefangenheit. Auch das Häßliche wird durch seine Keuschheit, seine einfache Selbstverständlichkeit schön. Paula Modersohn malte ihr eigenes Aktporträt in schwangerem Zustande: das Häßliche, Obszöne fällt davon ab, eine Heilige — die ganze Kreatur erfühlend und verstehend — blickt aus dem Rahmen. Aber gerade in dem Gesetzmäßigen, in dem selbstverständlich Erscheinenden ruht das große Geheimnis, das unlösbare Weltenrätsel. Wieviele berauschen sich an dem Außerordentlichen, an der Ausnahme, am Wunder. Nur ganz wenigen ist es gegeben, das letzte Geheimnis des Lebens mit stets frischem Sinne gerade hinter dem Alltäglichen, Gesetzmäßigen, Gewohnten zu ahnen. Zu ihnen gehörte Paula Modersohn. Der tägliche Sonnenaufgang, die Brechung des Lichtes in unzähligen Farbenharmonien bedeutete für sie das große Wunder. Jene Erdenschwere, die in den naturalistischen Zeichnungen der Frühzeit bereits so heimlich anmutet, schwingt sich auf den späteren Genrebildern zu Rhythmen empor, deren Weisen harmonisch die landschaftliche Umgebung mitklingen lassen. Diese Rhythmen verbinden Mensch und Natur zur untrennbaren Einheit. Das „blasende Mädchen im Birkenwald" erscheint selbst wie ein lebendig gewordenes tönendes Bäumchen. Auf dem Gemälde „Mädchen im Birkenwald mit Katze" fühlen wir die trauliche Verschwiegenheit des Waldes, in der Baum und Mädchen sich aneinanderlehnen, und seine wilde Hinterhältigkeit, die aus den Augen der Katze starrt. Es sind vor das Naturrätsel geschobene Köpfe und Gestalten. Geheimnisvolle Sehnsucht raunt aus zarten Mädchenknospen und geheimnisvolles Wissen um die Natur aus großen Frauenaugen. Mit besonderer Vorliebe hat die Künstlerin sich selbst im Bilde dargestellt, und diese Ausstellung zeigt vier von ihren Selbstporträts. Sie spiegeln deutlich ihre Entwicklung vom Erwachen der Sehnsucht bis zur vollen Erfüllung und Reife wieder. War ihr doch alles, auch die eigene Gestalt, nur der Widerschein jenes unteilbaren, geheimnisvollen Urseins, das ihre Kunst so keusch zu versinnlichen wußte, ohne es zu enthüllen. Ein

tragisches Schicksal wollte es, daß sie der Tod in dem Augenblick überholte, als sich die Sehnsucht des Weibes in ihr an der eigenen Natur erfüllen wollte. Obwohl Paula Modersohn ihre größten künstlerischen Eindrücke in Paris empfing, ist sie doch im wahrsten Sinne dem Heimatboden treu geblieben. Jeder Odem ihres Schaffens ist heimatliche Luft, und so soll die Ausstellung zunächst in der nordischen Heimat für sie und ihr Werk werben helfen. Von hier geht die Veranstaltung, in der Schweiz bereits mit Ungeduld erwartet, geschlossen nach Zürich, um darauf noch in Köln und Hannover gezeigt zu werden.

Neben dieser bedeutenden Veranstaltung bietet das Berliner Ausstellungswesen noch manche andere Neuigkeit. Besonderes Interesse verdient eine Kollektion von chinesischen Kakemonos im Kunstsalon Dr. Rosenthal. Verschiedene dieser Gemälde sind der Tangzeit zugeschrieben. In der Gutenberg-Buchhandlung hat der rührige Wilhelm Kohlhoff seine neuesten Aquarelle und Tierbilder ausgestellt. Kohlhoffs lebensprühende Art klingt hier verschiedentlich an Corinths derbe Fleischlichkeit an. Überaus charakteristische Impressionen stellen die vor der Natur entstandenen Tierzeichnungen dar, die das Werk des Künstlers zweifellos um wichtige Werte bereichern. Die Galerie Flechtheim hat eine Reihe von Ölgemälden Rudolf Levys ausgestellt. Die feinkultivierte Anempfindungskunst dieses an Purrmann lehnenden Expressionisten kommt besonders in einem Frauenbildnis vom Jahre 1919 sowie in den neuesten Blumenstücken vorteilhaft zum Ausdruck. Die Galerie Schulte zeigt u. a. eine Kollektivausstellung des Landschaftsmalers Hartmann-Drewitz, die trotz einer gewissen Gleichförmigkeit der technischen Behandlung doch malerische Qualitäten in der Farbengebung offenbart. Im Sturm sind amüsante Malereien aus Papierfarben von Walter Krug, dem Erfinder des Pa-Fa-Ma-Spieles, das eine Übung in der Flächenkunst durch Zusammenkleben farbiger, nach dem Ostwaldschen Spektrum kolorierter Papierstreifen darstellt, zu sehen. Daneben hängen Gemälde, Aquarelle und Lithographien von Albert Gleizes, die lebhaft an einen Ausbau dieser Kunstform erinnern. Curt Bauer.

Münchner Ausstellungen

Picasso bei Thannhauser / Die Graphik-Ausstellung der Neuen Sezession

Nun häufen sich die Ereignisse. Nach einem Winter und Frühling barer Ereignislosigkeit ein Vorsommer üppigsten Ausstellungsbetriebes.

Vor allem: Picasso hat wieder seinen Einzug bei Thannhauser gehalten. Eine Sensation, die — das sei gleich gesagt — eine gewisse Enttäuschung hinterläßt.

An den Namen Picasso knüpft sich eine der radikalsten Kunstrevolutionen: die des Kubismus. Über diese Tat Picassos, über ihre entwicklungsgeschichtliche Auswirkung und über ihre ästhetische Bedeutung, nimmt sich der Verfasser dieses Referates vor, bei anderer Gelegenheit ausführlich zu sprechen. Die gegenwärtige Ausstellung bei Thannhauser stellt übrigens nicht so sehr den abstrakt-kubistischen Picasso zur Diskussion, als vielmehr jenen anderen der Nachkriegsjahre, den man in gewissen Kreisen nicht ohne hämische Freude als Renegaten der eigenen Idee, als Klassizisten oder Ingristen auszugeben sich bemühte. Hier sei vor allem einmal die Perfidie dieser Tartarennachricht (zu deren Verbreitung und Glaubhaftmachung das an sonst verdienstvolle Buch Raynals viel beigetragen hat) gebrandmarkt. Picasso ist kein Apostata des Kubismus (wie es ja auch die Ausstellung bei Thannhauser, wenn auch nicht nachdrücklich, so doch unzweifelhaft dartut). Ebensowenig hat der Kubismus im allgemeinen an Bedeutung oder Gefolgschaft innerhalb des modernen französischen Kunstlebens verloren.

Mit Picasso verhält es sich nun seit ungefähr 1918 so, daß er neben Werken streng abstrakt-kubistischer Observanz solche, die die alte Tradition der gegenständlichen Darstellung fortsetzen, und solche, die eine eigentümliche Mischung von abstrakter Kubistik und gegenständlicher Naturalistik bedeuten, schafft. Raynal erklärt diesen komplizierten Sachverhalt wohl mit Recht als eine Auswirkung einer schweren Krise, die Picasso, dieser problematischste Künstler unter den Modernen, in den letzten Jahren durchzumachen hat. (Es lohnt sich nicht, auf den ebenso platten wie gemeinen, angeblich von Matisse provozierten Erklärungsversuch eines durch seine eigenen Schriften hinreichend kompromittierten Berliner Kunstschriftstellers [Picasso male aus Geschäftsüberlegungen für einen Kunsthändler kubistisch, für einen anderen klassizistisch] einzugehen.)

Aber nicht nur die stilistische Ungleichheit, sondern auch die qualitative Ungleichwertigkeit läßt auf eine krisenhafte Produktion schließen. Was Picasso seit 1918 geschaffen hat, hält im allgemeinen nicht das Niveau seiner früheren Schaffensperioden. Nur in einigen der neueren Umrißzeichnungen (meist Gruppen nackter Frauen) behauptet er die hohe Meisterschaft, die wir an seinen frühen Radierungen so sehr bewundern. Seine elephantiasischen Frauen mit ihrer fast peinlichen Plastizität befremden. Das lebhafte Kolorit seiner kubistischen Darstellungen zeugt von einem nicht immer ganz sicheren Farbempfinden. Und dem auf das stark Farbige hin gemalte Harlekin der letzten Jahre ziehe ich die entsprechenden Darstellungen der epoque bleue unbedingt vor.

Als ich vor kurzem in Paris war, erfuhr ich, daß Picasso, in strengster Zurückgezogenheit le-

bend, seine ganze Kraft auf ein großes Werk, das ihn seit langem schon beschäftigt, konzentriere. Vielleicht wird dieses seiner Vollendung entgegenreifende Bild, von dem Eingeweihte mit höchstem Respekt sprechen, uns beweisen, daß Picasso die Krise der letzten Jahre überwunden hat.

Im Glaspalast hat die Münchner Neue Sezession ihre fällige Graphik-Ausstellung eröffnet.

Im ersten Raum prädominiert der Schwede Forseth mit seinen äußerlich monumentalen Kartons zu Mosaiken, anspruchsvoll gemeinten Wiederbelebungsversuchen byzantinischer Vorbilder, die für den Augenblick interessant wirken, aber in ihrem modischen Archaismus den sicheren Todeskeim in sich tragen. Seewalds Entwürfen zu Glasmalereien im Bilderbogenstil fehlt es, so reizvoll in Farbe und Erfindung sie auch sein mögen, an Verständnis für die Architektonik des Glasfensters. Das Madonna-Glasfenster von Pechstein könnte fast von Heckel sein. Ganz Pechstein ist dagegen der sehr dekorative Mosaikentwurf zu einem Sündenfall. Vor Thorn-Prikkers zuchtvollem Akademismus beschleicht uns eine durch Respekt gemilderte Langeweile. Im Nebensaal begegnen uns noch ein paar stilvoll ungelenke Glasfensterentwürfe von Weber-Tyrol.

Zeichnungen und Aquarelle aus dem Nachlaß des jüngst verstorbenen Elsässers Renè Beeh füllen einen Raum für sich. Raubtier- und Reiterstudien von einer marokkanischen Studienfahrt bilden den Höhepunkt dieses eigentümlich gehemmt produzierenden Künstlers. Sie erneuern die Tradition Delacroix' im Geiste eines Zeitgenossen Oskar Kokoschkas.

Wohl überflüssig hervorzuheben, daß Kokoschkas graphische Arbeiten, vor allem seine Bildnisköpfe, den allerhöchsten Rang auch in dieser überwiegend Gutes und Bestes vereinigenden Ausstellung einnehmen.

Unter den jungen Wiener Graphikern, die ja fast alle in nacheifernder Bewunderung Kokaschkas aufgewachsen sind, bereitet uns Georg Ehrlich mit seinen letzten Arbeiten eine in Bewunderung mündende Überraschung. Auch Ehrlichs Stärke — eine Stärke unendlicher Zartheit — liegt in der Porträtlithographie.

Die „Münchner" sind fast vollzählig vertreten. Was sie bieten, ist die überzeugende Manifestation eines nach den Stürmen der Revolution beruhigten, zielsicheren Schaffens. Die Arbeiten Edwin Scharffs, Paul Klees, Joseph Eberz', Rudolf Großmanns verstärken die Anteilnahme und Bewunderung, die wir seit Jahren diesen Künstlern entgegengebracht haben. Troendle, diesmal mit einer besonders umfangreichen Kollektion vertreten, hat die frühere Verblasenheit seiner graphischen Darstellung zu Zartheit geläutert.

Mit dieser Aufzählung haben wir das Gute, das diese Ausstellung bietet, bei weitem noch nicht erschöpft. Denn was von Seewald, Unold, Schrimpf, Caspar, Kanoldt, Schübin und seiner Frau (von dieser besonders entzückend raffinierte Aquarelle), von Schinnerer, Hofer, Beckmann, Pechstein und auch von manchen der jüngeren, weniger bekannten Talenten der Betrachtung sich darbietet, macht die diesjährige Graphikschau der Neuen Sezession zu einer der qualitativ ausgeglichendsten Veranstaltungen dieser Vereinigung.

Um so sehr störender empfindet man dann freilich die Abstrusitäten eines Püttner (seltsame Verirrungen einer sonst wegsicheren Begabung) und die sehr überflüssigen Kleeimitationen eines Reichel.

Leopold Zahn.

Die Wiesbadener Ausstellung des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein

Der Verband veranstaltet nach Vereinbarung mit dem Nassauischen Kunstverein vom 19. August bis Ende November dieses Jahres in den Räumen des Neuen Museums zu Wiesbaden eine große Kunstausstellung. Die Ausstellung soll an dieser in jüngster Zeit immer wichtiger gewordenen Stelle im deutschen Westen einen Überblick geben über das gesamte zeitgenössische rheinische Kunstschaffen. Damit wird verbunden sein eine Ausstellung erlesener Werke der frühen Romantik. Ein besonderer Ehrensaal wird den Altmeistern des Verbandes, wie Thoma, Trübner, Steinhausen, Böhle, Hodler, Buri, Schönleber, Dill, Bochmann, Gebhardt, Hölzel, Rohlfs u. a. eingeräumt werden. Die Schweiz wird mit ihren wertvollsten Künstlern vertreten sein, Elsaß-Lothringen u. a. durch eine Kollektivausstellung des demnächst 70jährigen Seniors der Elsässer Künstler, Lothar von Seebach. Jeder Künstler, der im Verbandsgebiet wohnt, oder der, aus dem Verbandsgebiet stammend, sich nur studienhalber auswärts aufhält, ist berechtigt — abgesehen von graphischen und kleinplastischen Arbeiten — drei Werke einzusenden, über deren Aufnahme der Kunstrat des Verbandes unter dem Vorsitz Wilhelm Schäfers entscheidet. Die Bedingungen für die Beschickung, die vom 1. Juli bis zum 1. August zu erfolgen hat, sind in den „Rheinlanden" veröffentlicht und durch die Geschäftsstelle des Verbandes: Köln, Gürzenichstraße 16, zu erfahren. Der Ernst Ludwig-Preis des Verbandes für ein Werk, das der Städtischen Gemäldegalerie in Wiesbaden als Gastgabe überwiesen wird, ist diesmal auf 10000 Mark festgesetzt. Für Ankäufe stellt der Verband außer dem Ernst Ludwig-Preis Mittel zur Verfügung, auch sind von Wiesbaden und den Galerien der einzelnen Städte am Rhein Ankäufe zugesagt. Für die Eröffnungstage sind verschiedene große Veran-

staltungen (Vorträge, Theatervorstellungen usw.) geplant, unter anderm wird auch an eine festliche Zusammenkunft der rheinländischen Künstler und Dichter im Wiesbadener Kurhaus gedacht. r.

Eine Edvard Munch-Ausstellung in der Schweiz

Das neue Kunsthaus in Zürich, das im letzten Jahrzehnt namentlich für die Kunst von Ferdinand Hodler eingetreten ist und in seinen Museumsräumen über 60 Bilder des schweizerischen Meisters besitzt, aber auch bedeutende Ausstellungen französischer, deutscher und italienischer Kunst veranstaltet hat, bereitet für die Monate Juni und Juli eine große Munch-Ausstellung vor. In zwei zentralen Sälen werden, aus dem bisherigen Lebenswerk vom Ende der 1880er Jahre bis zur Gegenwart ausgewählt, gegen 80 Gemälde vereinigt; in sieben weiteren Räumen legt sich um die Bildersäle sorgfältig aufgebaut das gesamte graphische Werk von Radierungen, Holzschnitten und Lithographien. Die Bilder kommen zum Teil aus öffentlichen Sammlungen, wie der Staatsgalerie in Wien und der Kunsthalle in Bremen, in der Mehrzahl aus dem Besitz des Künstlers selbst und seiner Freunde in Deutschland (Berlin, Breslau, Chemnitz, Hamburg usw.). Auch einige seiner Freunde in Skandinavien haben sich zur Mitwirkung entschlossen. Für die Graphik stehen außer dem eigenen Besitz des Meisters die gewähltesten und größten deutschen Sammlungen zur Verfügung.

Nach Munchs eigener Erklärung wird die Veranstaltung an Bedeutung alle Ausstellungen übertreffen, die seinem Werk bisher gewidmet worden sind und kaum mehr in ähnlicher Form wiederholt werden können. Die schweizerischen Kunstfreunde sehen ihr mit der allergrößten Spannung entgegen. r.

Amsterdam

Zur Feier des 10jährigen Bestehens veranstaltete die holländische „Vereinigung zur Förderung der graphischen Kunst" im Städtischen Museum, Amsterdam, eine Ausstellung von Zeichnungen, Lithos, Radierungen, Holzschnitten, die sich als numerisch umfangreich (406 Werke) und wertmäßig sehr bedeutsam darstellte. An der Ausstellung wird sichtbar, wie auch in Holland die künstlerische Führung an die Moderne übergegangen ist, und wie die Haverman, Dysselhof, R. N. Roland Holst, Jan Toorop gewissermaßen schon in die Geschichte, ins Gewesene eingegangen sind. Der Radierer M. Bauer, der auch in Deutschland, wie mir scheint, zu Unrecht Geschätzte, nimmt eine ganze Saalwand ein und liefert damit ungewollt den Nachweis, wie notwendig die Reaktion gegen die impressionistische Zerschleißung und Zersetzung des optischen Eindrucks auch in Holland kommen mußte. Als führende Persönlichkeit für die neueinsetzende Stabilisierung des graphischen Bildes — eine Stabilisierung, die sich freilich nicht nach akademisch leeren Bauformeln richtet — hat in Holland J. G. Veldheer zu gelten. Er befruchtet sowohl Schelfhout und Essers wie die Bergensche Malergruppe, die L. Gestel, M. und P. Wiegman, Ch. Toorop. Sein Einfluß bleibt strömender als der etwa W. van Konijnenburgs, der seine Anhänger, die Reyer Stolk und H. van der Stok, nur zu bald in die Erstarrung drängt. Erfreulich ist das starke Interesse für den Holzschnitt, welches in Holland seit einigen Jahren erwacht ist. Als gebürtige Malerrasse stehen die Holländer natürlich stets in Gefahr, die Wirkungen zu vermischen und noch in der Graphik auf malerische Effekte hinzudrängen. Dem Wesen des Holzschnitts am nächsten sind die Arbeiten des üppigen und geschmackvollen J. Bezaan. H.

Chemnitz

Die Kunstausstellung Gerstenberger zeigt in einer umfangreichen Gustav Schaffer-Ausstellung das reiche Werk dieses Graphikers und Malers seit seiner Rückkehr zur Farbe. Schaffer gibt dem flüchtigen Betrachter Rätsel auf. Es ist leicht, Porträts zu zeigen, die ohne Holbein, andere, die ohne Botticelli nicht möglich wären, Landschaften weisen auf Altdorfer, Figürliches auf Greco. Und doch ist eine Einheit in allem. Schaffer übernimmt das Kanonische ganz großer Kunst, die letzte Lösungen fand und erfüllt es mit Rhythmus und Melodie seiner eigenen Persönlichkeit. Seine frühen Porträts sind aus einem dem Dürerschen verwandten Lebensgefühl heraus entstanden. Seine Graphiken, die lange Zeit das farbige Erlebnis (das nie sehr stark war) unterdrückten, sind morphologische Studien, vernichten das Einmalige, graben das Bleibende (nicht nur das Typische) in all seiner reichen Individualität. Seine neuen Gemälde und Aquarelle — fast alle im letzten Halbjahre entstanden — sind flüchtiger gehalten, skizzenhafter, auch plauderhafter. In ihnen erobert sich ein Meister der Form die Welt des Traums und der Vision. Das Stoffliche lockt, nicht die formale Aufgabe. Das Was entscheidet, der biblische Vorgang, der volksliedhafte, der novellistische. Aber gemalte Literatur gibt Schaffer doch nicht. Er erzählt von den Menschen und Dingen das, was der Pinsel klarer darstellt als das Werk. Schaffer ist kein —„ist". Er setzt die Natur um, gibt Skelett der Landschaft, Dämonie oder Märchenzauber der menschlichen Figur. Er vergewaltigt nicht, er verdichtet. Er ist — für diese Zeit — geradezu unglaublich un„artistisch", was nicht immer so war. Noch ist er nicht Maler, die leuchtenden Farben fehlen seiner Palette alle. Er läßt Licht hineinfluten in Finsternisse, gelbe Lebendigkeit in schwarze, amorphe Schwere. Manchmal quält er, ohne es zu wollen, schonungslos wie alle Künstler, die Bewohner heimlicher Inseln sind. In Berlin kennt man Schaffer da und dort. Es

ist weit mehr zu fürchten als zu hoffen, daß er einmal die große Mode wird, wiewohl er dadurch kaum Schaden nehmen würde an seiner Seele. E. K. Fischer,

Genf

In der Zeit vom 3. September bis 8. Oktober wird in Genf die diesjährige XV. nationale Kunstausstellung stattfinden, die Malerei, Plastik, Graphik und Architektur umfassen soll. Zu dieser sind nicht nur alle Schweizer Künstler im In- und Auslande eingeladen, sondern auch diejenigen ausländischen Künstler, die seit mindestens fünf Jahren ihren Wohnsitz in der Schweiz haben.

Den Haag

Unter dem Titel „Jade" hat der Kunstsalon von Kleykamp zum erstenmal eine außerordentlich vielseitige, ebenso wertvolle wie interessante Ausstellung dieses seltenen Kunstzweiges ostasiatischer Technik veranstaltet, deren Bedeutung ein reich mit Bildtafeln ausgestatteter Katalog unterstreicht, zu dem der Leiter der Firma, A. J. Kleykamp, selbst ein tiefgründiges Vorwort beigesteuert hat. Die Ausstellung umfaßt 344 Nummern und schöpft außer aus dem Besitz der Firma aus zahlreichen Privatsammlungen. Wir hoffen in einem der nächsten Hefte noch eingehender auf diese in ihrer Art hervorragende, für alle Freunde ostasiatischer Kunst hochbedeutende Veranstaltung zurückzukommen. n.

Kassel

Im Orangerieschloß ist kürzlich eine große Kunstausstellung eröffnet worden, die bis 28. August dauern wird und ein vielseitiges Bild modernen deutschen Kunstschaffens vermittelt. Eine besondere Abteilung ist der deutschen Landschaft gewidmet, in der neben älteren Werken der Kasseler Malerei vor allem Thoma und Steinhausen bedeutend hervortreten. — Dem an der Kasseler Kunstakademie tätigen Maler Ewald Dülberg ist seinerzeit der Auftrag zur Ausmalung des mittleren Kuppelsaales des Orangerieschlosses vom preußischen Kultusministerium übertragen worden, der nun ein besonderer Anziehungspunkt der Ausstellung ist. n.

Wien

Das Österreichische Museum für Kunst und Industrie veranstaltet Ende Juli für die Dauer von drei Monaten eine Ausstellung von Gläsern aus der Zeit von etwa 1770 bis um 1860, d. h. aus der Epoche des Klassizismus und des Biedermeier. Die Ausstellung wird in erster Linie dem wissenschaftlichen Interesse auf einem Gebiet entgegenkommen, dem sich heute auch das Sammelwesen stark zuwendet. Sie soll einen möglichst umfassenden Überblick über die Schöpfungen der wichtigsten Persönlichkeiten auf dem Gebiet geben, unter denen die Meister: Joh. Jos. Mildner zu Guttenbrunn (1764—1808), Samuel Mohn in Leipzig und Dresden (1762 bis 1815), Gottlob Samuel Mohn in Dresden und Wien-Laxenburg (1789—1825), Anton Kothgasser in Wien (1769—1851) an erster Stelle zu nennen sind. Ein Ausstellungskatalog wird von dem Kunstverlag Anton Schroll herausgegeben. Die Leitung des Unternehmens liegt in den bewährten Händen von Museumsdirektor Dr. E. Leisching. r.

Von Künstlern und Gelehrten

Die Technische Hochschule in Stuttgart hat dem bekannten Baumeister Prof. Theodor Fischer aus Anlaß seines kürzlich stattgehabten 60. Geburtstags den Ehrendoktor der technischen Wissenschaften verliehen. — In Freiburg i. B. ist, 56 Jahre alt, der badische Landschaftsmaler P. Wehrle-Triburg vor kurzem gestorben. — In Venedig starb der 1856 in Triest geborene bekannte Landschaftsmaler Pietro Fragiacomo. Seine Bilder, in denen er vor allem der Natur der Lagunenstadt huldigte, sind zum Teil auch von auswärtigen Galerien erworben worden. — Henri Forestier, ein durch seine Blumenstücke in Genf bekannt gewordener Maler, ist daselbst, 47 Jahre alt, gestorben. Auch auf dem Gebiet der Graphik hatte er Erfolge zu verzeichnen. — Dr. Hans Rupé, ein jüngerer Kunstgelehrter, dem in Münchner Fachkreisen eine starke Zukunft vorausgesagt wird, ist kürzlich als Konservator am Nationalmuseum angestellt worden, das sich unter Halms trefflicher Initiative zu einem immer stärkeren und eindrucksvolleren Faktor innerhalb der Münchner staatlichen Sammlungen entwickelte. — Im Alter von 74 Jahren starb in Prag der dortige Bildhauer und Professor an der Kunstakademie, Dr. h. c. Josef Myslbek, in dem die moderne tschechische Kunst einen ihrer wertvollsten Vertreter verliert, der sich auch im übrigen Europa eines guten Namens erfreute und 1900 gemeinsam mit Klimt den Grand Prix der Pariser Weltausstellung erhielt. — Der Genter Maler Albert Baertsoen ist im Alter von 56 Jahren gestorben. Am 9. Januar 1866 geboren, war er erst für den Handel bestimmt, widmete sich aber bald gänzlich der Malkunst. Schon 1887 nahm der Pariser Salon eins seiner Werke zur Ausstellung an und 1888 wurde er auf dem Antwerpener Salon für seine Einsendung „Abend", ein Seestück, mit der goldenen Medaille ausgezeichnet. Lange Zeit arbeitete er in Paris, bis er das Motiv seiner Geburtsstadt für sich entdeckte und zum Maler Gents ward. Von 1905 bis 1908 arbeitete Baertsoen in Lüttich, während des Krieges flüchtete er nach England, wo er Erinnerungen an Gent malte. In der „Collection des artistes belges contemporains" hat Fierens-Gevaert dem Maler eine Monographie gewidmet.

Neue Bücher

Adolf Feulner, Münchener Barockskulptur. Mit 106 Abbildungen.

Karl Gröber, Schwäbische Skulptur der Spätgotik. Mit 96 Tafeln.

(Sammelbände zur Geschichte der Kunst und des Kunstgewerbes, herausgegeben von Adolf Feulner. Verlag von Riehn & Reusch, München 1922.)

Wie der Gesamttitel dieser neuen Monographienreihe kundtut, sollen hier in abgeschlossenen Einzeldarstellungen wichtige kunstgeschichtliche Themen von den besten Kennern des jeweiligen Gebietes behandelt werden. Und wenn es dem Herausgeber gelingt, ähnlich wie bei den ersten Bänden gerade solche Themata durch die Einzeldarstellung zu erschließen, die bisher in den großen kunstgeschichtlichen Kompendien mehr oder weniger stiefmütterlich behandelt worden sind, dann kann nicht bezweifelt werden, daß es sich hier rein kunstwissenschaftlich um ein außerordentlich verdienstvolles Unternehmen handelt. Erfreulich ist vornehmlich auch die Tatsache, daß Feulner den Nachdruck auf die deutsche Kunst legt. Hier verheißt er durch die in Vorbereitung befindlichen Bände in der Tat eine ganze Reihe wertvollster Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst und des Kunstgewerbes. Die Anlage dieser etwa im Format und Umfang der „Monographien des Kunstgewerbes" gehaltenen Bände beweist im einzelnen, daß sich die neue Sammlung auch an ein weiteres künstlerisch interessiertes Publikum wendet; denn der einführende Text umreißt auf nur wenigen Seiten das Wesentliche des jeweiligen Themas in großen Umrissen, während der wissenschaftliche Ballast mit Recht in die am Schluß angefügten Anmerkungen verwiesen worden ist. Der Hauptnachdruck aber liegt — und das verbürgt vor allem den populären Charakter des Unternehmens — auf dem ausgezeichneten und durchaus erstklassig zusammengestellten Abbildungsteil, der bei den vorliegenden ersten Bänden eine ganze Reihe bisher völlig unbekannter Werke veröffentlicht.

Sicher gab es für ein Thema wie die Münchener Barockskulptur keinen kenntnisreicheren Bearbeiter wie den Kustos des Münchener Residenz-Museums, Dr. Adolf Feulner, der sich ja schon oft wissenschaftlich auf diesem Spezialgebiet und im weiteren auf dem Gebiet des deutschen Barock und Rokoko überhaupt hervorgetan hat. — Und auch sein Kollege Karl Gröber, der die schwäbische Skulptur der Spätgotik behandelt und ein vorzüglicher Kenner dieses Stoffgebietes ist, hat seinem Bande eine scharf geprägte Einleitung vorangestellt, die als mustergültig bezeichnet werden darf. So verdient das neue Unternehmen im ganzen ernsteste Beachtung weiter Kreise und man möchte von Herzen wünschen, daß auch die deutsche Kunstgemeinde genug Aufnahmefähigkeit besitzt, um ihm Lebensdauer zu garantieren. B.

E. W. Bredt, Die drei galanten Meister von Valenciennes. Hugo Schmidt-Verlag. München.

Die kleine Geschichte von Michelangelo, der alt und hinfällig in tiefem Schnee durch die Straßen Roms wanderte und dem Kardinal Farnese auf dessen Fragen, wohin er bei dem schrecklichen Wetter so eilig wolle, antwortete: „In die Schule, ich will versuchen, etwas zu lernen," enthält die ewige Fabel vom Genie, das nicht aufhören kann, seinem Gotte, seinem Moloch, seinem Werke zu dienen. Die Dürer, Leonardo, die Kleist, Flaubert, die Delacroix, Constable, Marées und van Gogh zeigen sich in erschütternden Selbstbekenntnissen von derselben Besessenheit ergriffen, von demselben furchtbaren und zärtlichen Trieb beseelt.

Und auch er — Antoine Watteau, der Dichter der „galanten Feste", der Zauberer sublimierter Farbigkeit, der „musikalische Maler" des flüchtig süßen Rokoko enthüllt uns die Wundmale derselben Monomanie, die ihre Begnadeten krönt und verzehrt. Ein Zeitgenosse, Jean de Julienne, erzählt von ihm „Il méditait presque toujours, le travail assidu l'avait rendu un peu mélancolique", und der bekannte Bilderhändler Gersaint, Watteaus Freund und Gönner, äußerte „Tous les moments de liberté, dont il pouvait jouir, il les employait à dessiner". Die einzigen Ausschweifungen, die er sich gegönnt habe, sollen die Musik und das Bücherlesen gewesen sein.

Schon Walter Pater[1] hatte in seinen impressionistischen Studien „Imaginary Portraits" das Bild des Malerfürsten mit dem tiefen Hang zur Melancholie gezeichnet. Aus dem Buche Pilons „Watteau et son école"[2], aus den darin angeführten Urteilen und Erzählungen der Zeitgenossen, steigt ergreifend das schlichte, schwere Lebensschicksal des von der Pariser Gesellschaft auf Händen getragenen „Peintre du roi" empor: Sohn eines Dachdeckermeisters, lungenkrank, fieberhaft arbeitend, mit überfeinerten Nerven, zuletzt wie ein Verfolgungswahnsinniger immerzu sein Domizil wechselnd — stirbt Watteau, trotz seines frühen Ruhmes vom Schaffensdrang unerlöst, mit 37 Jahren an der Schwindsucht.

Bredt, der die drei in Valenciennes geborenen Künstler, Watteau, Pater, Eislen, in den vorliegenden beiden Bändchen zusammenfaßt, sucht im Gegensatz zu diesen früheren Biographen nachzuweisen, daß gerade die „unverwüstliche Lebenslust flandrischen Blutes" die drei Künstler

[1] Walter Pater, „Imaginary Portraits". Macmillan & Co., London 1897.

[2] Edmond Pilon, Bibliothèque de l'art du 18. siècle. Librairie Nationale d'Art et d'Histoire. G. van Oest & Cie., Editeurs, Bruxelles-Paris 1912.

ausgezeichnet habe. Er geht so weit, zu behaupten, „Sie dürfen wohl alle gar lustige, lockere Gesellen, lose Vögel gewesen sein,“ wodurch das Bild von Watteau, das durch die obigen Aussprüche der Zeitgenossen so klar gezeichnet ist, etwas verzerrt wird.

Sonst aber liest sich dieser Text, der in flüssigem Konversationston geschrieben ist, wie ein fesselndes Kapitel aus einem Roman, so daß jedermann ohne geistige Anstrengung diese Seiten aus dem reichen, von Wonnen und Schmerzen geschwellten Leben des genialen Künstlers Watteaus und seiner beiden Trabanten verstehen kann. Dabei ist das Wissenswerteste hineingearbeitet.

Es bleibt zu bedauern, daß keine Abbildungen von Zeichnungen aus dem Städelschen Kupferstichkabinett aufgenommen wurden, das bekanntlich die schönsten Watteau-Zeichnungen in Deutschland besitzt. S. Schwabacher.

Kleine Anzeigen

Von dem großen Inventarisationswerk über die Kunst- und Altertums-Denkmale in Württemberg, das der Vorstand des württembergischen Landesamts für Denkmalpflege, Prof. Peter Goeßler, herausgibt (Paul Neff, Verlag, Eßlingen a. N.), ist kürzlich die 60./64. Lieferung erschienen, die das Oberamt Kirchheim behandelt, dessen Kunstschätze von Dr. Hans Christ unter Beigabe von über 300 Abbildungen in vorbildlicher Weise bearbeitet worden sind. — Über die Tätigkeit des Provinzial-Konservators der Kunst- und Altertums-Denkmale (in den Jahren 1920/21) der Provinz Holstein und speziell über den Fortschritt in der systematischen Bearbeitung der Baudenkmäler hat kürzlich Geh.-R. R. Haupt in einem ausführlichen Bericht Rechenschaft abgelegt, was an dieser Stelle ebenfalls vermerkt sei.

Über die zur Zeit im Wiener Österreichischen Museum stattfindende Ausstellung ostasiatischer Kunst ist im Ricola-Verlag in Wien eine stattliche, durch Beigabe zahlreicher Bildtafeln besonders wertvolle Katalog-Publikation erschienen, die Melanie Stiassny und Ernst Diez bearbeitet haben. Diese haben auch die textlichen Einführungen beigesteuert, die nacheinander folgende Kapitel kurz und klar umreißen: Sakrale Bronzegefäße, Plastik, Malerei und Töpferkunst. Über die Bedeutung der Ausstellung wurde bereits an dieser Stelle (Cicerone, Heft 10) berichtet.

Neue Zeitschriften

Der Genius. Zeitschrift für werdende und alte Kunst. Erstes Buch 1921. Kurt Wolff-Verlag, München.

In der bekannten, buchtechnisch kaum noch zu übertreffenden Ausstattung ist soeben der neue Band des Genius erschienen mit einem ebenso vielseitigen wie programmatisch sehr ausdrucksvollen Inhalt, der erkennen läßt, daß es der Herausgeber versteht, vom Guten nur das Beste zu veröffentlichen. Das Heft wird durch einen um der Reinheit der Gesinnung willen besonders ansprechenden Artikel aus der Feder des Reichskunstwarts Redslob eröffnet, der den Titel hat: „Der Weg ins Morgen.“ Es folgen sodann A. E. Brinckmann über Zeichnung und Skulptur, Georg Kolbe über Plastik und Zeichnung, Karl With über eine Büste von Archipenko, Friedrich Ahlers-Hestermann über Kunstausstellungen, Max Sauerlandt über Erich Heckels Aquarelle von der schleswigschen Ostseeküste. Diesen Beiträgen mit moderner Tendenz, denen noch ein Artikel von Jakob Peregrin über die Wende der neuen Kunst als Schicksal eines Künstlers und ein Beitrag von Max J. Friedländer „Zu einer Landschaft von Edvard Munch aus dem Jahre 1917“ beizuzählen sind, schließt sich eine Reihe ebenso wichtiger Aufsätze von rein kunsthistorischer Prägung an. Georg Swarzenski z. B. verfolgt eine interessante Parallele zwischen der nordischen Gotik und der florentinischen Renaissance. Wilhelm Pinder behandelt in der für ihn vorbildlichen Art den Ausdruckswert der mittelalterlichen Kirche, während Walter Cohen das Werk des Antwerpener Malers Jan Cock und Wilhelm Fraenger die apokalyptische Landschaft des Hercules Seghers beschreibt.

Diesem durchaus erstklassigen Inhalt, der die bildende Kunst angeht, schließt sich unter dem Titel „Dichtung und Menschheit“ in ähnlicher Qualität der rein literarische Teil an, den Kurt Pinthus redigiert. Die Bildbeigaben bringen zum Teil in Offsetdruck, zum Teil als Originallithographien Arbeiten von Heckel, Kolbe, Edwin Scharff, Archipenko, Karl Hofer, und dazu einen Vierfarbendruck nach einem Bilde von Eugen v. Kahler, dem bereits 1911 verstorbenen Künstler, dem der obengenannte Beitrag von Peregrin gewidmet ist. — Im ganzen bedeutet dieser wohlgelungene Band des Genius eine Leistung, die deutschem Schrifttum und deutscher Kunst alle Ehre macht. B.

Rupam. An illustrated Quaterly Journal of oriental Art, chiefly Indian. Editet by Ordhendra C. Gangoly for the indian Society of oriental Art, Nr. 12, Samavaya Mansions, Hogg Street, Calcutta.

Diese neue indisch-englische Kunstzeitschrift und wahrscheinlich die einzige dieser Art hat für den Europäer zunächst etwas Überraschendes; doch erkennt man beim Durchblättern eines der letzten Hefte (Januar 1921) sehr bald, daß sich dieses Organ nach Aufbau und Ausstattung nicht sehr wesentlich von einer der guten und modernen westlichen Kunstzeitschriften unterscheidet. Soweit es sich dabei um die Pflege der modernen indischen Kunst handelt, stellen wir mit Bedauern

fest, daß diese sich im ganzen als Kompromiß zwischen jener prachtvollen und starken Überlieferung des Landes und dem viel zu deutlichen Einfluß westlicher Kultur enthüllt. So darf man — wenn ein Schluß von dieser Zeitschrift auf das allgemeine künstlerische Niveau des modernen Indiens gestattet ist — sagen, daß der neuzeitliche Inder jedenfalls durch Aufnahme europäischer Einflüsse den festen Boden unter den Füßen längst verloren hat. Ungleich interessanter würde diese buchtechnisch erstklassig ausgestattete Zeitschrift sein, wenn sie ihren Nachdruck mehr auf die alte indische Kunst und Überlieferung legen wollte. Denn damit berührte sie ein Gebiet, das umgekehrt längst nach Europa hinübergegriffen hat und es ist gewiß, daß sich zugleich eine Fundgrube künstlerischer Schönheit öffnen würde, zu der die moderne indische Produktion auch nicht entfernt einen Vergleich gestattet. B.

Cronache d'Attualita. Dirette da Anton Giulio Bragaglia. Roma, 7 e 8 Via Avignonesi.

Unter den europäischen Kunstrevuen von durchaus kosmopolitischer Prägung verdient diese bereits im fünften Jahrgang erscheinende römische Kunstzeitschrift mit an erster Stelle genannt zu werden. Denn abgesehen davon, daß sie Literatur und bildende Kunst behandelt, versucht sie vornehmlich international die Verbindungslinien herzustellen. Dabei hat die Ausstattung durchaus bibliophilen Charakter derart, daß in der Hauptsache nur Originalgraphik bzw. Zeichnungen reproduziert werden. In der rein künstlerischen Tendenz liebäugelt dieses Blatt stark mit den modernsten Tendenzen der bildenden Kunst, ohne sich dabei einseitig einer bestimmten Richtung zu verschreiben. Das junge Italien der Dichter, des Theaters und der bildenden Künstler besitzt in diesem buchtechnisch blendend ausgestatteten Organ jedenfalls ein Blatt von stärkster Aktualität und von durchaus europäischer Prägung. n.

Il Primato. Artistico Italiano. Rivista Mensile. Milano, Via Palazzo Reale Nr. 7.

Auch diese bereits im dritten Jahrgang erscheinende italienische Monatsschrift, die Guido Podrecca herausgibt, steht innerhalb der modernen italienischen Kunstliteratur, die ja gerade in den letzten Jahren sehr bedeutsam angewachsen ist, nicht an letzter Stelle. Ihr Programm ist dem der obengenannten Zeitschrift nicht unähnlich, insofern als auch dieses Blatt das Gesamtgebiet der Kunst behandelt, doch mit dem Unterschied, daß hier mehr der reinen Kunstgeschichte Beachtung geschenkt wird. Diese Beiträge sind es vor allem, die den Leser des Cicerone interessieren. Auch ist der Charakter durchaus national, denn — wie ja schon der Untertitel andeutet — soll das künstlerische Italien seinen verschiedensten Gebieten nach beleuchtet werden. Im ganzen steht das Blatt seiner Tendenz nach wohl auf der Linie, die in Paris ähnlich die neue Kunstzeitschrift „L'Amour de l'Art" bezeichnet. Die Ausstattung ist vornehm und die Abbildungen sind, auf erstklassigem Kunstdruckpapier gedruckt, außerordentlich scharf.

Wenn man bedenkt, daß Italien außer den beiden hier erwähnten Zeitschriften auch noch die bekannten rein kunsthistorischen Blätter wie L'Arte, Rassegna d'Arte, dazu neuerdings als sehr bedeutsames Organ den Dedalo veröffentlicht, dann darf man sich mit Recht fragen, ob alle diese mehr oder minder wichtigen Blätter neben einer zum Teil auch recht guten provinziell eingestellten Kunstzeitschriftenliteratur auf die Dauer bestehen können. Denn zugegeben selbst, daß der Italiener von Haus aus der Kunst ganz andere Empfänglichkeit entgegenbringt als der Deutsche, scheint doch das Maß dessen, was ein Volk an Zeitschriften aufnehmen kann, bereits bedenklich überschritten. Uns Deutschen fehlt es übrigens nicht an Bewunderung für dieses energische Ausgreifen einer Nation, der wir gerade künstlerisch und literarisch durch jahrhundertelange Überlieferung eng verbunden sind. B.

Der Pelikan. Im Verlag von Günther Wagner, Hannover.

Diese mit sichtlicher Liebe redigierte Kunstzeitschrift, auf die an dieser Stelle schon mehrfach hingewiesen wurde, dient wohl in erster Linie den Geschäftsinteressen von Günther Wagner, deren Weltruf ja bekannt ist. Natürlich, daß darum in einem solchen Organ in erster Linie farbtechnische Fragen erörtert werden. Daneben nimmt die Zeitschrift aber auch Stellung zu den aktuellen Fragen. So schreibt z. B. Wilhelm Grabow in dem kürzlich erschienenen Heft Nr. 13 über die künftige Ausbildung der akademischen Zeichenlehrer in Preußen. Sehr beachtenswert ist ferner ein Beitrag von Prof. Fleischer in Weimar unter dem Titel: „Zet-Farbe. Ein Beitrag zur Entwicklung der Ölmalerei," während Siegfried Berndt, Dresden, lesenswerte Betrachtungen über „Rahmen und Bild" veröffentlicht. Als farbige Beilage liegt dem genannten Heft eine wohlgelungene Reproduktion nach einem Gemälde von Max Thedy, Weimar, bei.

Kunst und Kunsthandwerk. Zum Beginn des 25. Jahrgangs.

Mit dem laufenden Jahre beginnt die bekannte, vom Österreichischen Museum in Wien herausgegebene Zeitschrift ihren 25. Jahrgang. Das ist freilich vorläufig noch bloßer Wunsch. Ob er erfüllbar ist, hängt davon ab, ob der Staat die bisherige Subvention in einem den heutigen Verhältnissen entsprechenden Ausmaße beibehält. Bei der vornehmen und soliden Ausstattung, in der die Zeitschrift seit nahezu einem Vierteljahrhundert geführt wurde, war es ohnehin zu verwundern, daß sie die letzten Jahre überstanden

hat, soll heißen, daß man in Österreich, wo Kunst für Brot geopfert zu werden pflegt, den Idealismus aufgebracht hat, ein Organ zu erhalten, das dem Staate als ein Rest guter Überlieferung Ehre macht. Nicht nur vom ideellen wissenschaftlichen Standpunkt, der in dem internationalen Mitarbeiter- und Abonnentenkreis seinen Ausdruck findet, sondern auch von dem praktischen, der das österreichische Kunstgewerbe in aller Welt vertritt und ihm in seinem künstlerischen und informierenden Teil weitgehende Anregungen zukommen läßt, wäre der Verlust der Zeitschrift sehr zu beklagen. H. G.

Neue Blätter für Gemäldekunde

Dr. Frimmels „Studien und Skizzen zur Gemäldekunde" erscheinen mit dem neuen Jahrgang unter dem obigen Titel in wesentlich sympathischerem Format und verbesserter Ausstattung weiter unter der Leitung des verdienten Herausgebers. Das erste März-April-Heft enthält, unterstützt von einigen Bildtafeln, folgende Beiträge: Dr. Th. Frimmel, Gemäldesammler und Kunsthändler in Flandern und Brabant gegen 1780. Hofrat Dr. G. v. Térey, Neuerwerbungen der Galerie im Museum der bildenden Künste zu Budapest von 1914—1921. Dr. Th. Frimmel, Die Milliardenschätze Wiens in seinen Gemälden. Rundgänge durch Wiener Galerien. Ein signiertes Werk des Cornelis Willaerts. Rundschau usw.

Verschiedenes

Die Auflösung des Vereins der Plakatfreunde

Der Verein der Plakatfreunde, eine bald zwanzig Jahre bestehende, fast 8000 Mitglieder zählende Körperschaft, hat am 21. April 1922 seine Auflösung beschlossen. Damit hat ein Vorgang seinen Abschluß gefunden, an dem die kunstliebende Öffentlichkeit das größte Interesse genommen hat. Dieser Verein hatte unter der straffen und rührigen Leitung seiner Gründer Hans Sachs, Hans Meyer und Rudolf Bleistein eine hohe Blüte erreicht und sich bleibende Verdienste um die kulturelle und künstlerische Hebung der Reklame erworben. Seine von Dr. Hans Sachs geleitete Zeitschrift „Das Plakat" galt nach Inhalt und Ausstattung als eine der ersten und bestausgestatteten Kunstzeitschriften Deutschlands und wurde auch im Ausland viel und mit Bewunderung gelesen. Trotz dieser sichtbaren und allseitig anerkannten Erfolge machten sich seit mehr als einem Jahr in einem kleinen Kreise provinzieller Nörgler und ehrgeiziger Künstler Strömungen geltend, die den leitenden Männern ihre Tätigkeit erschwerten und verleideten, und gegen Ende des vorigen Jahres legten alle drei ihre Ämter nieder. (Typisch deutsches Schicksal „propter invidiam"! Der Herausg.) Aber die Opposition vermochte nicht einen einzigen Mann als Ersatz zu stellen, der die schwierige und verantwortungsvolle Aufgabe übernehmen konnte. Sie mußte schließlich ihre Hilflosigkeit eingestehen und nach einer Massenflucht von Mitgliedern, nach Einstellung der Zeitschrift, den Verein sich auflösen sehen. Es war kein Kampf gegen Altgewordenes, kein Kampf gegen Unfähigkeit, — es war die Mißgunst gegen den Erfolg, der Haß gegen die Gründer, die durch ihren freiwilligen Rücktritt diesem üblen Ränkespiel ein Ende bereiten mußten — ein beschämendes Zeichen der Zeit! Übrigens wird die Kraft der genannten drei Herren nicht brach liegen, da der Deutsche Werkbund sie sich bei der kürzlich erfolgten Gründung eines Fachausschusses für Werbewesen zur Mitarbeit gesichert hat. Hoffentlich wird auch die wertvolle Zeitschrift trotz der Ungunst der Zeiten ihre baldige Auferstehung unter ihrem bewährten Gründer Sachs erleben, was auch unsere Leser mit Freuden begrüßen dürften. r.

Der Stuttgarter Rembrandt-Diebstahl

Rembrandts Gemälde „Paulus im Gefängnis", das in der Nacht zum Pfingstmontag durch einen raffinierten Einbruch vom Dach herab aus der Stuttgarter Staatlichen Gemäldegalerie gestohlen wurde, gehörte zu den wertvollsten Schätzen der Galerie. Es ist 1627 gemalt, voll datiert und bezeichnet und steht als Arbeit des 21jährigen Rembrandt am Anfang seiner Entwicklung. Es stellt den Apostel, im Gefängnis sitzend, dar, auf dem Schoß einen Bücherband, den er bei einer Niederschrift nachgeschlagen und als Unterlage benutzt hat. Da die Gemäldegalerie gegen Einbrüche wenig geschützt war, konnten die Diebe in aller Gemütsruhe im Parterre nach getaner Arbeit zum Fenster hinaussteigen.

Der Kunstmarkt

Kongokunst auf der Brüsseler Handelsmesse

Auch auf der diesjährigen Frühjahrsmesse in Brüssel war ein salon d'art congolais eingerichtet, der dem Vernehmen nach sehr gute Geschäfte machte. Der Sitz des belgischen Handels für Negerkunstgegenstände ist im übrigen in Antwerpen. Die Fachleute stellen allgemein ein erstaunliches Anziehen der Preise fest. Pariser Kunsthändler suchen die Provinzantiquare Belgiens ab, und so kommt es, daß schon die kleinsten, unbedeutendsten Fetischfiguren, die man früher um ein paar Franken haben konnte, heute zwischen 30—80 Franken kosten. H.

Bevorstehende Versteigerungen

Bonn

Eine Sammlung von über 300 Inkunabeln, Dubletten einer bekannten rheinischen Bibliothek, versteigert das Antiquariat Math. Lempertz am 25. Juli. Den Liebhabern alter Drucke steht also ein Ereignis bevor, das sicherlich als seltene Ausnahmeerscheinung auf dem Büchermarkte angesprochen werden muß. Schon die große Anzahl der angebotenen Inkunabeln ist überraschend.. Die schönsten Stücke entstammen Offizinen von Augsburg, Basel, Mainz, Straßburg, Ulm, Tübingen und Köln. Außer den eigentlichen Wiegendrucken verzeichnet der Katalog noch eine Reihe Drucke des frühen 16. Jahrhunderts sowie eine Anzahl Pergament- und Papierhandschriften, darunter ein flämisches Brevier des 15. Jahrhunderts mit vier sehr schönen Miniaturen.

Luzern

Am 20. Juli und folgende Tage versteigern die Firmen Hugo Helbing, München, und Theodor Fischer, Luzern, in den Räumen des Grand Hotel National eine Sammlung von großer Reichhaltigkeit, die aus altem Schweizer Schloßbesitz stammt. Den Katalog eröffnet eine Reihe Möbel schweizer, englischer und französischer Arbeiten, die von der Renaissance bis zum Biedermeier führen. Neben Gemälden seltener Schweizer Meister der italienischen, französischen und holländischen Schule des 17. und 18. Jahrhunderts, darunter als Glanzstück „Die Horcherin" von Greuze, schließt sich eine Anzahl Aquarelle an, unter denen besonders F. W. Moritz und Lory und der Engländer Henri Alken gut vertreten sind. Es folgen Miniaturen, Bibelots, Pendülen, Kamingarnituren, eine Reihe von ostasiatischen und europäischen Fayencen. Besonders interessiert eine Sammlung von 48 Glasscheiben, fast alle Schweizer Ursprungs und aus den verschiedensten Kantonen, eine Folge, wie sie selten mehr auf den Markt kommen wird. Der reich illustrierte Katalog (zu beziehen durch Hugo Helbing, München) schließt mit einer Anzahl schöner Teppiche, unter denen speziell ein chinesischer Teppich aus dem 17. Jahrhundert von seltener Größe und Erhaltung, der aus dem Sommerpalast zu Peking stammt, hervorzuheben ist.

München

Am 4. Juli und folgende Tage findet bei Hugo Helbing eine Versteigerung von Gemälden alter Meister und Antiquitäten statt. Der mit 16 Lichtdrucktafeln ausgestattete Katalog nennt neben Meisternamen wie Cranach, Ostade, Ruysdael, Coninck, Bassano Arbeiten der deutschen, niederländischen und italienischen Schule. Unter der großen Anzahl deutscher Fayencen sind besonders schöne Stücke aus der Frühzeit der Frankfurter und Hanauer Manufaktur zu finden. An Keramik sind u. a. Dammer Steingutfiguren und Alt-Frankenthaler Gruppen aufgeführt. Neben einer kleineren Sammlung von Meßgewändern des 18. Jahrhunderts, Teppichen, Goldbronzekamingarnituren und Silbersachen sind Möbel, Einrichtungsgegenstände, Glas, Graphik, Bücher, ostasiatisches Kunstgewerbe und antike Keramik vertreten.

Zu der Abbildung auf Seite 508

Eberhard Viegener, „Simson". Holzschnitt. Als graphischer Originalbeitrag dem „Jahrbuch der jungen Kunst 1921" (Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig) beigegeben.

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft 13	6. Juli	Heft 13	28. Juni
„ 14	20. Juli	„ 14	12. Juli
„ 15	3. August	„ 15	26. Juli

Diesem Heft liegt ein Prospekt der KUNSTHANDLUNG EDGAR GUTMANN, München, bei, den wir besonderer Beachtung empfehlen.

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Reitrain am Tegernsee, Post Rottach.

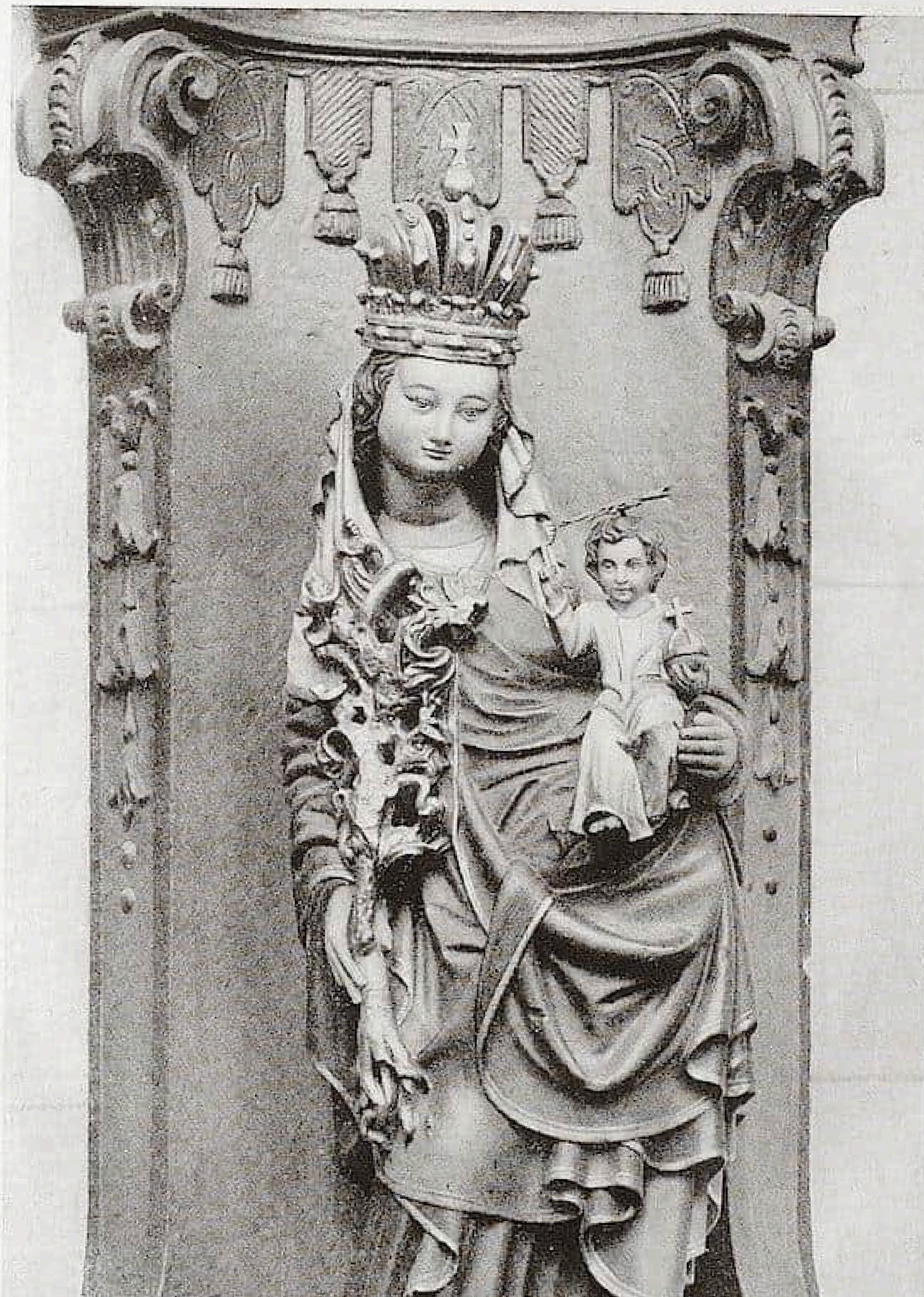
Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone":

BERLIN: Curt Bauer, Berlin-Südende, Märkische Str. 3, II, Tel. Steglitz 110. / MÜNCHEN: Dr. Leopold Zahn, München, Kaulbachstr. 35, I / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Marienstr. 19 / ÖSTERREICH: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerstr. 10 / NIEDERLANDE und BELGIEN: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Willem van Outhoornstraat 29 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelsangstr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / DÄNEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Hotel Belvedere, Raadhuspladsen / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 120 Haven Avenue, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Pietras 361 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92

Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2
Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Akademische Lesehalle
Heidelberg.



Breslau. Madonna in der Dorotheenkirche.

Madonna und Schmerzensmann in der Dorotheenkirche zu Breslau

Mit vier Abbildungen auf drei Tafeln *Von ERICH WIESE*

Die Breslauer mittelalterlichen Steinbildwerke bis etwa 1450 sind weniger zahlreich, nicht so geschlossen in der Entwicklung und darum zur Gesamtbearbeitung weniger lohnend als die Holzplastik. Die interessanteste Gruppe von ihnen, die Kalksteinwerke, wurde in meiner Arbeit über schlesische Plastik (speziell Breslauer[1]) eingehend berücksichtigt, da sie stilistisch von einer Anzahl Holzbildwerke schlechtweg untrennbar ist.

Der genannten Gruppe stehen in gewisser Beziehung zwei Werke nahe, die am angegebenen Orte nur kurz erwähnt werden konnten, ihrer Bedeutung nach aber eine eingehende Behandlung verdienen. Es sind die Sandsteinbilder der Madonna und des Schmerzensmannes in St. Dorothea[2].

Literatur: Alwin Schultz, Malerinnung: nicht erwähnt. — H. Luchs, Führer durch Breslau, 4. Aufl., 1867: nicht erwähnt. — H. Lutsch, Kunstdenkmäler der Stadt Breslau, 1886, S. 247: „Sandstein XVI. (?); neuerdings grell bemalt."

Die Madonna ist ca. 1,45 m, der Schmerzensmann ca. 1,68 m hoch. Die Sockeltiere zeigen erhebliche Beschädigungen. Die Krone der Madonna ist barocke Zutat. Das Kind ist aus Holz und modern. Es war ursprünglich unzweifelhaft wesentlich größer. Spuren einer breiteren Bruchfläche sind unter der Tünche erkennbar. Die linke Hand Mariä ist nicht aus Sandstein, wahrscheinlich aus Stuck und ungeschickt ergänzt. Das Gewächs, das sie in der Rechten hält, ist arg verstümmelt. Die Figuren sind wiederholt stark übertüncht worden, zuletzt mit Ölfarbe. Wann sie an die Pfeilerplätze kamen und ob sie, was wohl denkbar wäre, dafür bestimmt waren, entzieht sich unserer Kenntnis. Denn Urkunden ließen sich über die Werke nicht auffinden[3]. Jetzt stehen sie in schönen barocken Flachnischen an den vierten Pfeilern des Mittelschiffes.

Es muß also versucht werden, sie auf Grund ihrer Erscheinungsformen stilistisch und zeitlich näher zu umgrenzen. Zunächst läßt sich feststellen, daß sie typische Vertreter des sogenannten weichen Stils sind. Die Vorliebe der ersten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts für dicke, sammetige Stoffe läßt keine Knitterfalten zu. Rundung herrscht in jeder dafür geeigneten Form nach allen drei Ausdehnungen. Die Schwingungen des Körpers in der Vorder- und Seitenansicht beweisen das ebenso klar, wie etwa die Flechtkrone Christi oder die Gesichtsformen der Madonna. Diese Dinge im allgemeinen gehören dem Zeitstil. Obgleich sie fast überreich da sind, vermögen sie nicht einen Augenblick die persönliche Note im Wesen unserer Figuren zu verdunkeln. Worin offenbart sich diese? Abstrakt gesagt: in einer leicht überfeinerten höfischen Repräsentation, der sich bei Maria eine gewisse süße Milde, beim Schmerzensmann ein verhalten asketischer Zug gesellt. Nichts Temperamentvolles, keine Schreie: Zurückhaltung und Beherrschung thronen in maßvoller Zuständigkeit.

Aus welchen formalen Quellen entspringt dieser Eindruck? In erster Linie aus der Haltung der Figuren. Weit davon entfernt, natürlich zu sein, betont sie vielmehr das

[1] Erscheint in Buchform demnächst im Verlag von Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

[2] Ich sah sie zum erstenmal 1919 auf einem Streifzug mit Wilhelm Pinder, der ihre Bedeutung natürlich sofort erkannte.

[3] Nach frdl. Mitteilung von P. Chrysogonus Reisch, der das Aktenmaterial zu seiner Geschichte von St. Dorothea (Breslau 1908) eingehend studierte. Auch ein Rechnungsbuch des Franziskaner-Konvents aus den Jahren 1651—58 sowie das Inventar von 1663 und 1664 (Diözesan-Archiv V38b5 und V38b2), die ich einer Durchsicht unterzog, boten keinerlei Anhalt.

Gesuchte als einem Hauptfaktor höfischer Bewegungsformen, feinen Benehmens. Durch die sehr starke Hüftausbiegung bekommt der einheitliche Schwung nach aufwärts einen Bruch, ganz gewollt. Denn er legt die Besonderheit der gewünschten Haltung fest. Jede Gelegenheit, sie zu betonen, wird wahrgenommen. Die Hauptquerfalte des Übergewandes Mariä führt in weit ausholendem Bogen bis unmittelbar unter die größte Hüftausladung. Wir können den Punkt deutlich sehen. Die wesentliche Stelle für die Bewegung liegt bloß, sehr im Gegensatz zu den zahlreichen westlichen Madonnen dieser Zeit. Beim Schmerzensmann liegt die Betonung in der glatten, zweifachen Ausbuchtung der Umrißlinie. Die divergierende Gegensätzlichkeit von Ober- und Unterkörper wird bei beiden Werken herausgehoben durch Sichtbarmachung der Spielbeinrichtung im Sinne der erstrebten Wirkung. Nicht allein die Glätte über dem rechten Knie der Madonna dient dazu, auch die sehr ungewöhnliche Anordnung des von ihm abwärts laufenden, schwungvoll am Grunde nach vorn gebreiteten Gewandzipfels, beim Schmerzensmann die Parallelrichtung der Beine auf Kosten eines „natürlichen" Stehens und ihre Fortführung durch die Falten des Schurzes. Vergleicht man zu dieser Beinstellung etwa die des Ulmer Schmerzensmannes von 1429[1] oder des Schmerzensmannes im Breslauer Goldschmiedealtar[2], so wird der Gesinnungsunterschied zwischen den verschiedenen Formen ohne weiteres fühlbar.

Der repräsentative Geist läßt sich noch weiter formal belegen. Der Stoff der Gewandung hängt nicht, wie dies gewöhnlich der Fall zu sein pflegt, in einer wenigstens denkbaren Art natürlichen Fallens, er ist vielmehr sorgfältig gelegt, geordnet, zurechtgezupft, galant staffiert. Wenige wirksame Saumlinien. Bei Maria eine merkwürdige Überschneidung der Hauptschüsselfalte durch einen breiten, von unten her übergreifenden Saumstreifen[3]. Eine wappenartige Faltengruppe wird damit umrissen, die der diagonal gelegenen Formgruppe, dem in sorgfältiger Starre gehaltenen Arm mit dem „Bäumchen", gemessen das Gleichgewicht hält. Die mustergültige Drapierung von Christi Lendentuch springt ohne weiteres in die Augen.

Der Idee des Sichzeigenwollens dient auch die Erhebung der heiligen Personen auf besondere Sockel. Diese scheinen nicht ohne guten Grund als Tiere gebildet. Am Standbild der Maria erkennt man einwandfrei, was gemeint ist: ein drachenartiges Ungeheuer, die übliche Versinnbildlichung des bösen Prinzips. Beim Schmerzensmann ist diese Verknüpfung eine unmittelbare und also ohne weiteres verständlich. Zudem zeigt der unsere sehr deutlich die Stigmata als äußere Zeichen seines Erlösungswerkes, das Opfer für die Überwindung. Anders liegt der Fall bei Maria. Sie ist nur in mittelbarer Beziehung zum Erlösungswerk als Mutter des Erlösers, überwindet also nicht selbst. Und so scheint es natürlich, daß, wollte man nun einmal ihre Beziehung zu der großen Tat des Sohnes darstellen, man dies so deutlich als möglich tat, vollends, da es sich bei unserer Madonna um ein ausgesprochenes Andachtsbild handelt.

Man gibt der Gottesmutter darum neben dem Ungeheuer unter den Füßen als weiteres Attribut ein Bäumchen, an dem der Kruzifixus hängt. Dieser ist bei der Dorotheen-Madonna nicht mehr erhalten, aber unbedingt als vorhanden gewesen anzunehmen, da das fragliche Attribut sonst jeglichen Sinnes entbehrt. In der Plastik ist dies Motiv noch an einigen anderen Werken nachweisbar, jedoch recht selten[4]. Es stellt offenbar

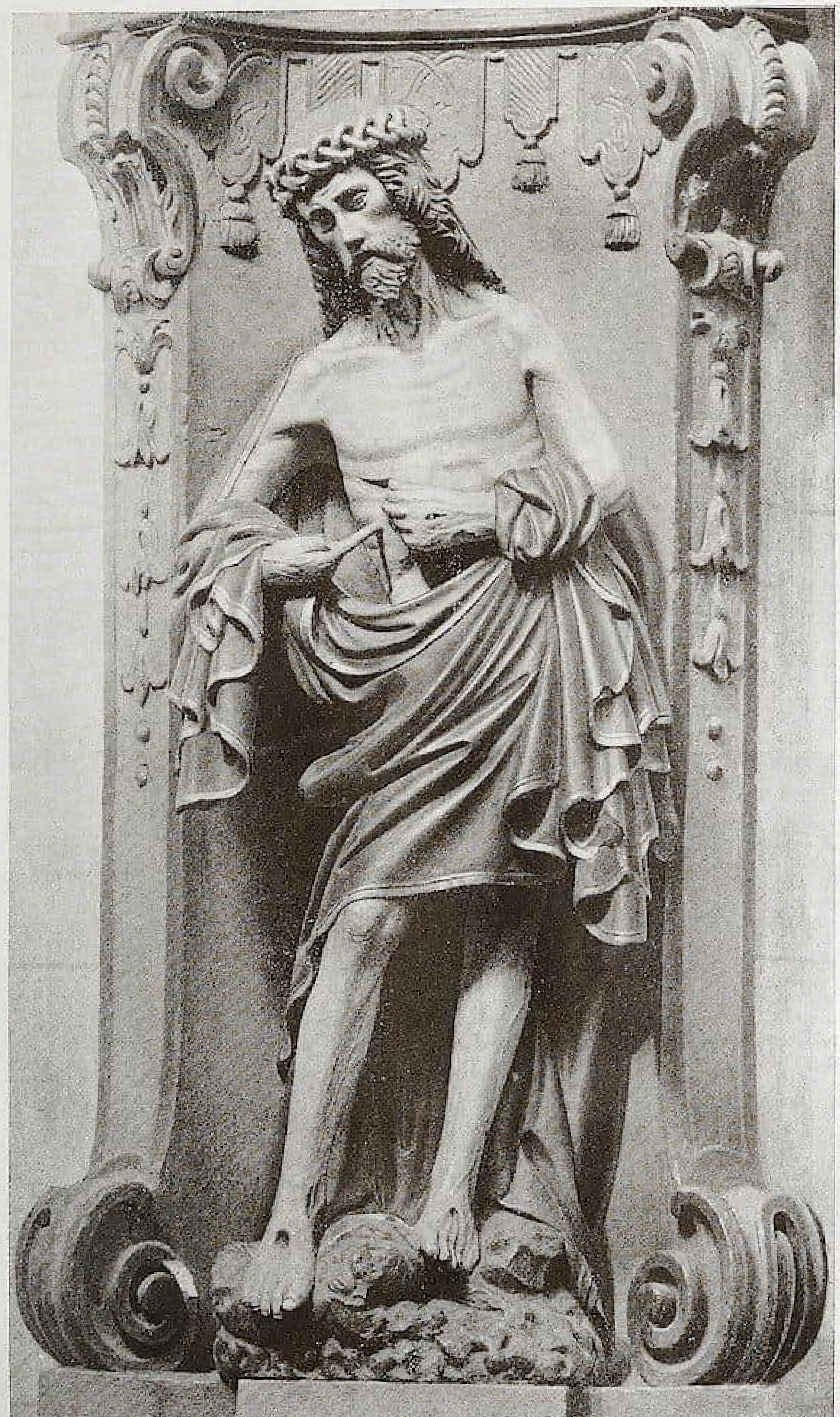
---

[1] Abb. in „Berühmte Kunststätten", Bd. 56, S. 86.

[2] Schlesiens Vorzeit. Neue Folge, Bd. 4, Taf. I.

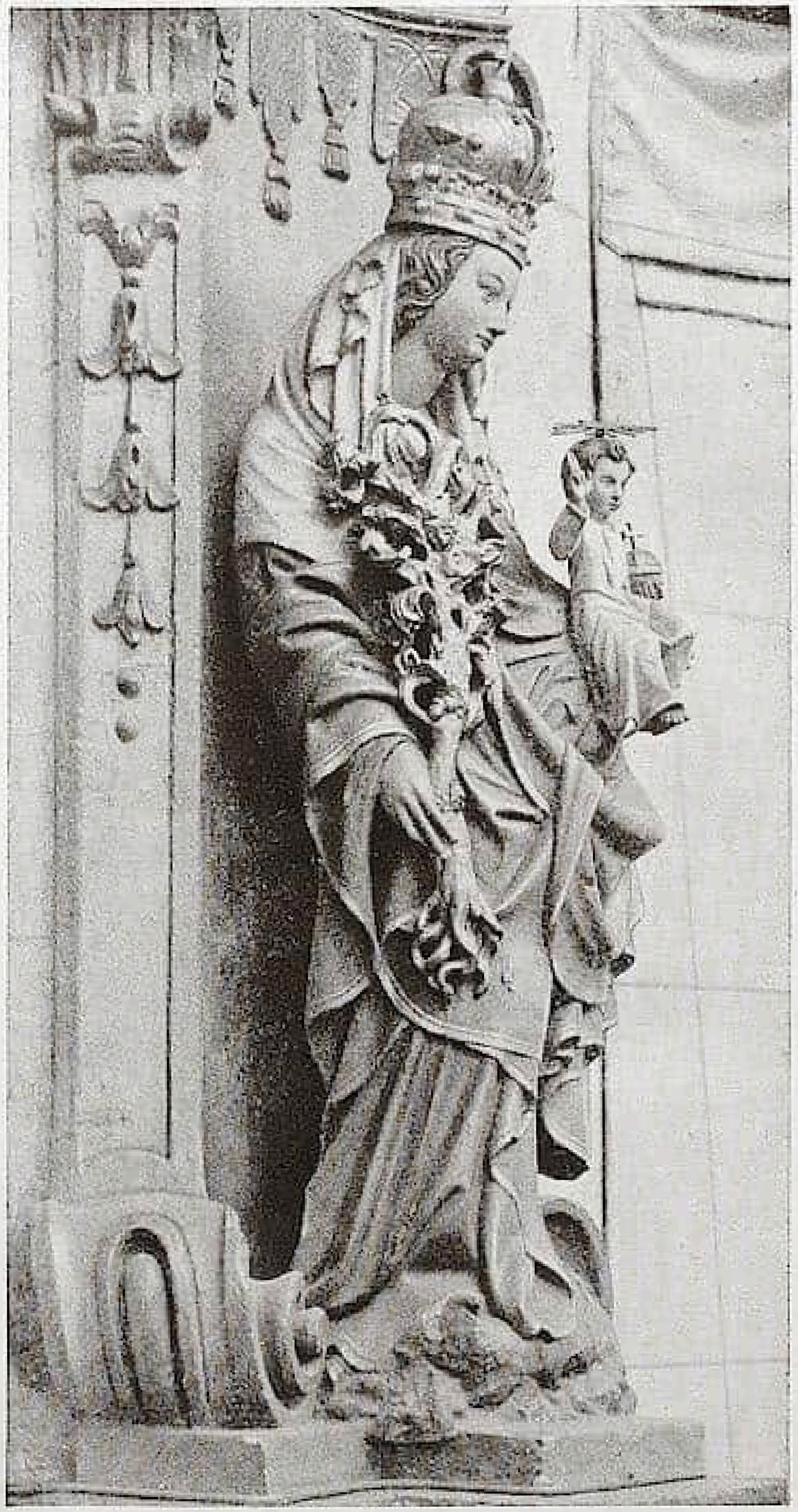
[3] Auch diese Form ist unnaturalistisch, durch Gruppierung des Stoffes gar nicht erreichbar. Anders liegt der Fall bei der St. Sebald-Madonna in Nürnberg und der Madonna der Wiener Staatsgalerie aus Krummau (Abb. bei Rich. Ernst im Jhb. d. K. K. Centr.-K., 1917), die scheinbar das gleiche Motiv haben. Indessen ist es bei ihnen im Stofflichen restlos nachrechenbar.

[4] Bekannt geworden sind mir bisher die Madonna aus dem Karmeliterkloster im Mainzer Museum (Abb. bei Beck, Mittelrhein. Kunst, 1910, Taf. XIV) nebst den zwei von ihr abhängigen sowie eine Alabaster-Madonna aus Lemberg im Krakauer Stadtmuseum, für die man französischen Ur-



Breslau. Schmerzensmann in der Dorotheenkirche.

Teilaufnahme.



Seitenansicht.

Breslau. Madonna in der Dorotheenkirche.

eine Verschmelzung verschiedener Ideen dar, und zwar der vom Lebensbaum, von der Wurzel Jesse, vom Kreuzholz und vom Weinstock[1]. Alle vier lassen sich letzten Endes auf den Gedanken der Erlösung, der Rückkehr ins Paradies zurückführen, und so schließt sich der symbolische Kreis: „Ich bin der Anfang und das Ende.“[2]

Je innerlicher eine Zeit ist, desto mehr Symbole wird sie sich schaffen, aus der Erkenntnis der menschlichen Begrenztheit heraus, der das Absolute versagt ist. Symbole geben Schein für Sein und sind dennoch mehr als dieser.

Bei der Dorotheen-Madonna ist der Baum wohl als Weinstock zu deuten; die Rankenformen, besonders am obersten Teil, scheinen es trotz der schlechten Erhaltung zu beweisen. Daß auch die deutlich voneinander gesonderten Wurzeln symbolisch gemeint seien, läßt sich höchstens vermuten. Bei der Madonna von Lemberg kann man, da der Stamm aus mehreren Ästen zusammengeflochten erscheint, mit größerem Recht auf die Versinnbildlichung der Legende von den vier Holzarten des Kreuzes hinweisen. Geflochten ist auch der Stamm bei der Mainzer Madonna, indessen ist hier eher an die Nachbildung der von Natur torquierten Reben zu denken[3].

Unsere Figuren der Entstehung nach zu lokalisieren, stößt bei einem Mangel an bekannterem Vergleichsmaterial auf erhebliche Schwierigkeiten. Das eben besprochene Attribut Mariä bietet bei der großen Verschiedenheit der Werke, die es noch zeigen, keine Handhabe dafür. Auf die mancherlei Beziehungen zu der Breslauer Hedwigsfigur in der Außenkirche der Ursulinerinnen weise ich am angegebenen Orte hin[4]. Sie sagen uns nichts Wesentliches zu unserer Frage. Sucht man diese zunächst nur denkend zu beantworten, drängt sich Böhmen als Ausgangspunkt von vornherein auf. Zur Zeit der Entstehung unserer Figuren, als welche nach den stilistischen Merkmalen das erste Viertel des 15. Jahrhunderts anzunehmen ist, hängen Schlesien und Böhmen politisch noch eng zusammen, vor allem aber sind regste Beziehungen zwischen den verschiedenen Orden vorhanden[5]. Dies ließe die Möglichkeit einer Bestellung oder Stiftung der Werke in Böhmen zu, vollends, wenn man bedenkt, daß St. Dorothea eine Stiftung Karls IV. und damit böhmischer Sprößling ist. Wird diese Möglichkeit durch formale Dinge gestützt? Man muß bejahen, wenigstens für die Madonna unmittelbar. Da der Schmerzensmann ihr offensichtlich zugehörig ist, mittelbar auch für ihn; denn es sind uns bisher keine Bildwerke des Schmerzensmannes aus Böhmen bekannt geworden, die sich un-

---

sprung annimmt (Sprawozdania, Histor. Sektion, VII, 1906, S. CCCVII). Ferner publizierte Ph. M. Halm im XI. Bd., Heft 3/4 des Münchener Jahrbuches die Madonna mit dem Rosenstrauch aus Straubing und erwähnt eine weitere in Amberg. Der Aufsatz gekürzt auch in den „Bilderheften des Bayrischen Nationalmuseums.“

[1] Dazu vgl. u. a. Kraus, Gesch. d. christl. Kunst, II 1, S. 278 ff.; Bergner, Kirchl. Kunstaltertümer, S. 515; Otte I 516; Detzel I 415 sowie das Malerbuch vom Berge Athos (Schäfer S. 139). Die Anweisungen in letzterem gehen zum Teil in weit frühere Zeit zurück, als die Entstehung des Buches (Brockhaus, Die Kunst in den Athosklöstern, Leipzig 1891). Vgl. auch den vielseitigen Abschnitt „Signum Vitae“ in Jul. Baum, „Gotische Bildwerke Schwabens“, Augsburg 1921, S. 61 ff.

[2] Zwei Bäume zu seiten des Kreuzes, die mit diesem auf gemeinsamer Basis stehen; zeigt eine Miniatur eines Psalters im Londoner Bristol-Museum, ca. 1060, Arundel M. S. 60, f. 52b (lt. Abb. in „Reproductions from Illuminated Manuscripts“, Series II, London 1910). Es kann sich hier kaum um etwas anderes handeln als die zwei Paradiesbäume, des Lebens und der Erkenntnis. Die Darstellung ist offenbar sehr selten.

[3] Daß es sich bei der Madonna aus der Korbgasse um einen Rebenzweig handelt und nicht wie Halm (a. a. O.) angibt, um einen Rosenzweig, teilte mir Prof. Neeb, Mainz, auf meine Anfrage frdl. mit. Außer Zweifel ist aber, daß das Motiv der Rose trotzdem bei den Mainzer Stücken eine Rolle spielt; es ist, wie Halm schon bemerkt, in der Krone vorhanden und könnte sehr wohl auch einst bei der Breslauer Figur an gleicher Stelle dagewesen sein. Die Zahl der Symbole wäre damit um ein weiteres vermehrt.

[4] Wiese, Schles. Plastik. Abb. in Schles. Vorzeit II, S. 8 (Knoblich).

[5] Vgl. u. a. die auf S. 535, Fußnote 3 angeführte Geschichte von St. Dorothea (Reisch). Die Zeugnisse über das Ordensleben sind überaus zahlreich.

mittelbar zum Vergleich heranziehen ließen[1]. Die höfische Grundstimmung der Werke wurde bereits hervorgehoben. Und eben sie ist es, die in hohem Grade einer, wie sich mit ziemlicher Sicherheit erweisen läßt, südböhmischen (nicht mittelrheinischen) Gruppe von Steinmadonnen dieser Zeit eignet. Die im Breslauer Museum schlesischer Altertümer befindliche, die im Bonner Museum aus der Sammlung Thewalt, die in Thorn, endlich die Krummauer und Wittingauer gehören neben vielen anderen in diesen Kreis[2]. Die Dorotheen-Madonna schließt sich im übrigen nicht eben eng an die genannten an. Vor allem fehlen ihr die langen beherrschenden Haarnadelfalten. Die Drapierung nähert sich in großen Zügen mehr dem allgemein üblichen Typ der Zeit, von dem uns besonders im Westen zahlreiche Beispiele erhalten sind. Aber, nur im großen Ganzen, die Besonderheiten wurden oben schon hervorgehoben. Vergleichbar jedoch ist mit der böhmischen Gruppe besonders die eigentümliche Vorneigung des Kopfes, wie sie sich in der Seitenansicht darstellt. In dieser tritt auch die Ähnlichkeit der Profillinie des Gesichts deutlich in Erscheinung[3]. Das Gesicht in Vorderansicht aber ist dem böhmischen Ideal der Zeit besonders nahe. Um diese Rundung und Weichheit der Gesamt- wie Einzelformen wiederzufinden, erinnere man sich etwa der gemalten Madonnen der Hohenfurther Anbetung oder des Glatzer Bildes im Kaiser-Friedrich-Museum[4], die letzten Endes ihre Süßigkeit von Italien, speziell von Siena, ererbten.

Wir müssen nach dem Vorangegangenen schließlich wiederholen, daß die beiden schönen Werke in St. Dorothea kaum als Breslauer Arbeiten im engeren Sinne betrachtet werden können, ohne damit sagen zu wollen, daß Breslau solche Qualitäten damals nicht hervorgebracht hätte. Man überschreite nur die Schweidnitzer Straße und bemühe sich auf die Orgelempore von Corpus Christi. Das prächtige Triumphkreuz dort ist zumindest eine ebenbürtige Leistung[5].

Die den Abbildungen zugrunde liegenden Aufnahmen ließ Herr Provinzialkonservator Dr. Burgemeister in Breslau auf meinen Wunsch machen und trug auch zu den Kosten bei, wofür ihm an dieser Stelle nochmals gedankt sei.

---

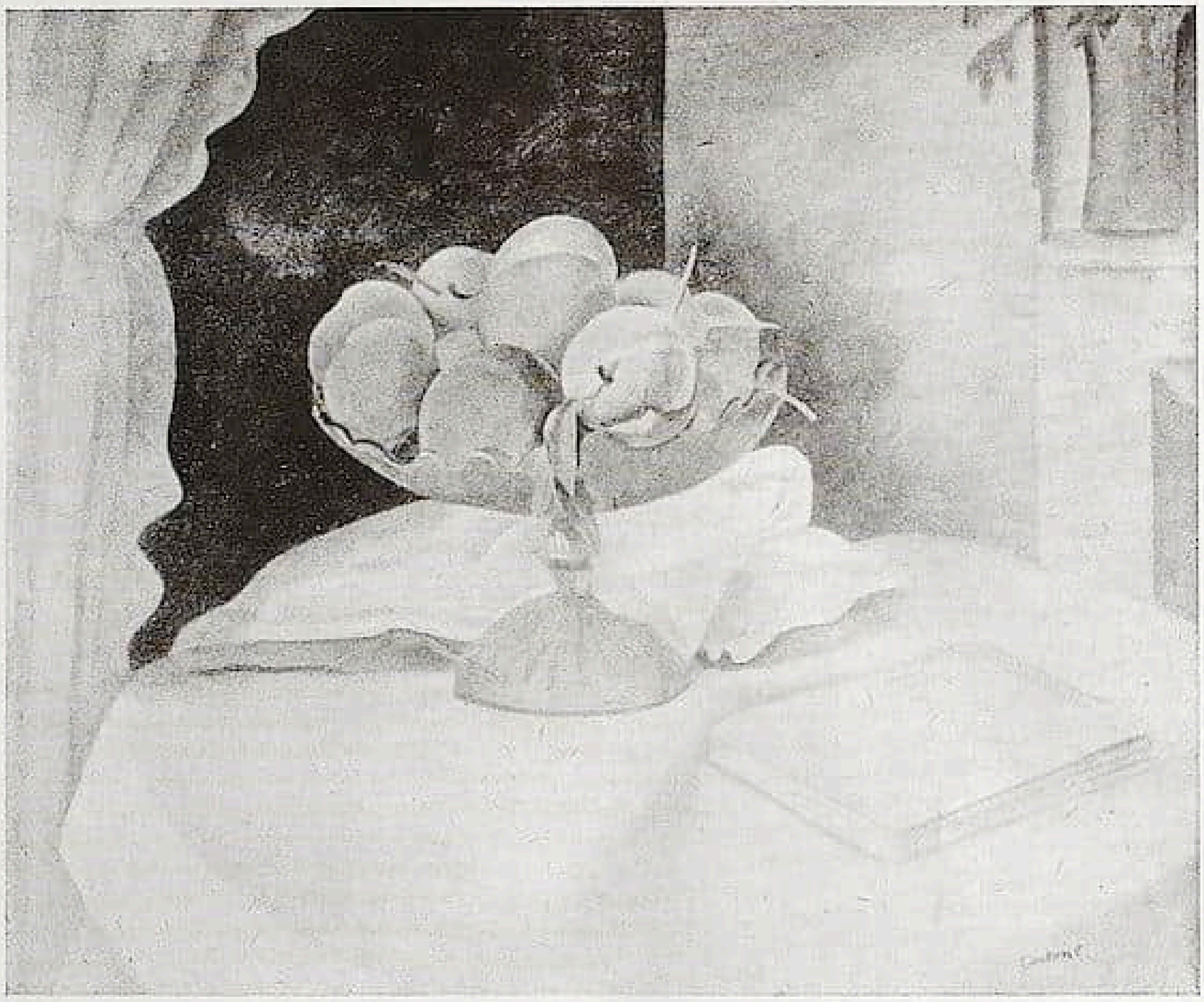
[1] Wenngleich reichlich anderen Geistes, weist der erwähnte Schmerzensmann des Goldschmiedealtars durch seine Verwandtschaft mit für böhmisch anzusprechenden Pietàgruppen in dieser Richtung (s. M. Semrau, in Schles. Vorzeit, Neue Folge 4).

[2] Viele davon abgebildet zu M. Semraus Aufsatz in Schles. Vorzeit, Neue Folge 7, S. 185 ff. Die Krummauer und Wittingauer bei R. Ernst im Jhb. d. K. K. Central-K., 1917. Auf die Beziehungen dieser Bildwerke zu Breslauer Arbeiten bin ich andernorts näher eingegangen. Wilh. Pinder hat in seinem demnächst erscheinenden ersten Band der Geschichte der Plastik (Handb. d. K.-Wissensch.) das Problem der „schönen Madonnen" eingehend behandelt und ist (nach frdl. persönlicher Mitteilung von ihm) zur Aufstellung einer Reihe bestimmter Typengruppen gelangt.

[3] M. Paul, Sundische und Lübische Kunst, Berlin 1914, bildet ein entsprechendes Profil der Bonner Madonna auf Taf. X4 ab. Auch die Abb. der Ulmer Madonna des Meisters Hartmann im Baumschen Katalog der Stuttgarter Sammlung, S. 31, ist zu vergleichen. Damit berührt man das Kapitel der Beziehungen zwischen Böhmen und Süddeutschland. Es ist noch keineswegs geklärt, und nur ausgedehnteste Materialpublikationen werden es tun können.

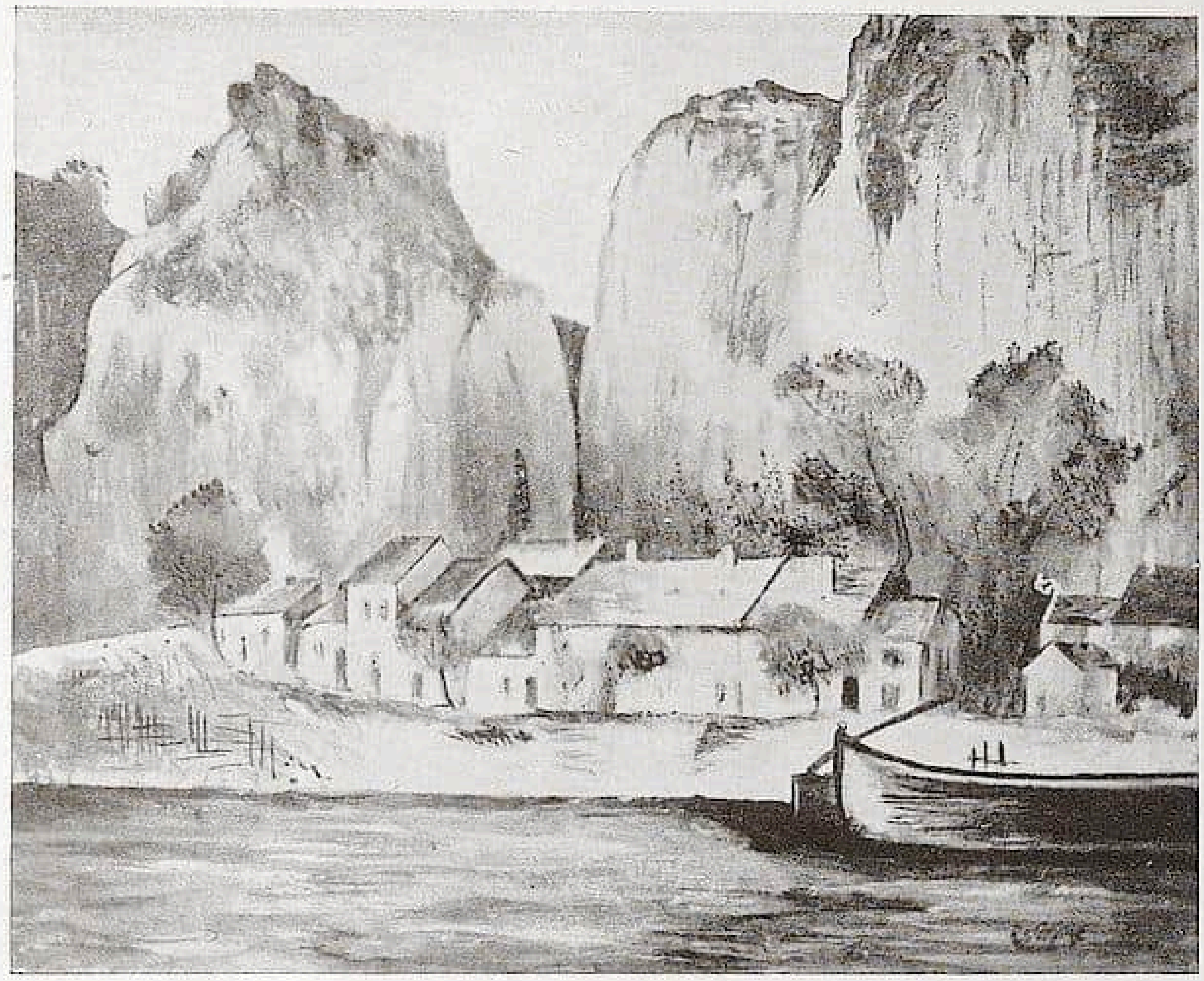
[4] Abb. bei R. Ernst, Beiträge zur Kenntnis der Tafelmalerei Böhmens. Prag 1912. Taf. III und XI. Das Werk bietet noch viele andere Belege der Art.

[5] Im übrigen habe ich auch schon darauf hingewiesen, daß recht wohl die Möglichkeit besteht, daß „böhmische" Werke aus Breslauer Werkstätten hervorgingen.



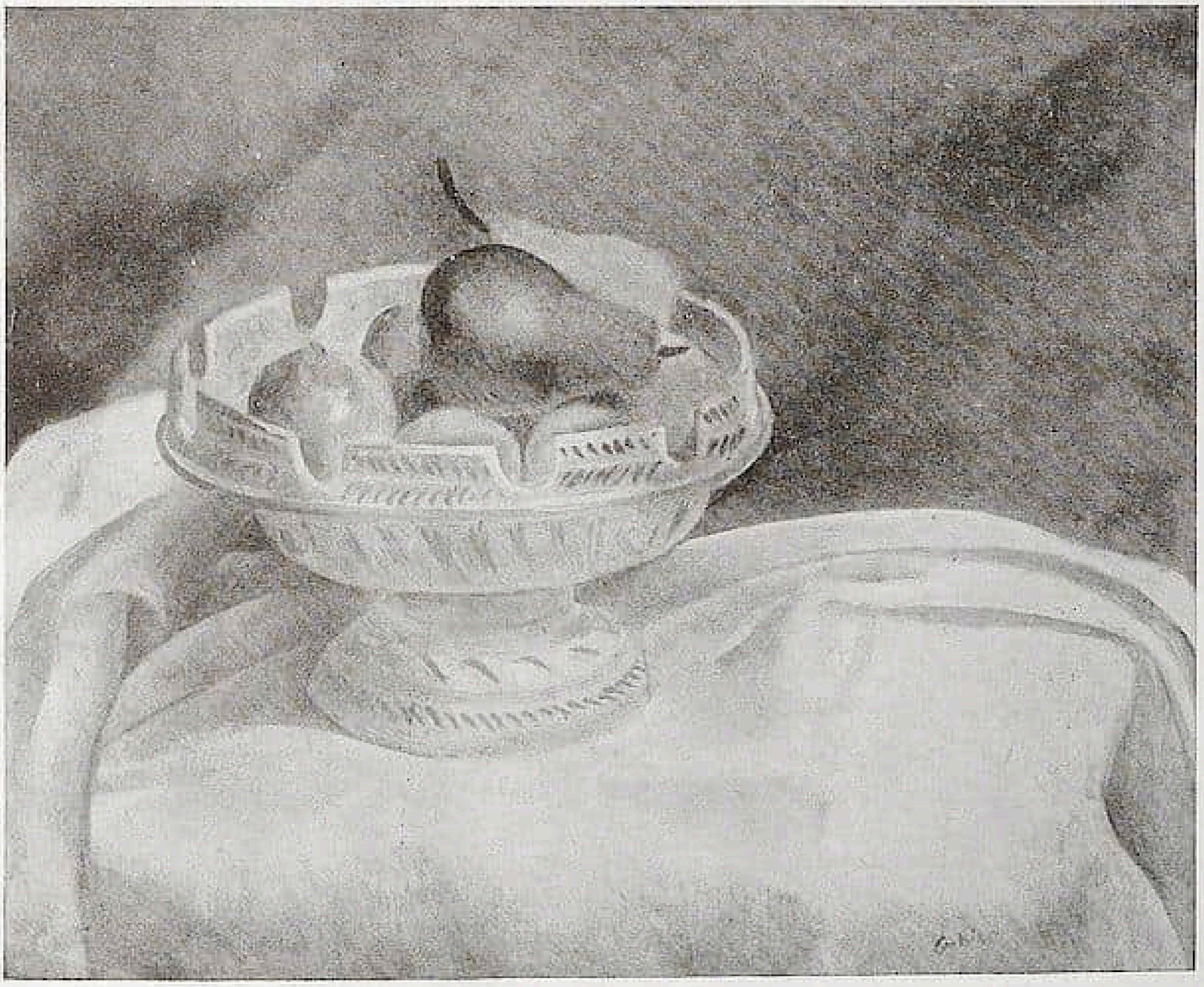
O. Coubine. Stilleben. 1919.

O. Coubine. Die Spitzenklöpplerinnen von Haute-Loire. 1919.



O. Coubine.

Landſchaft. 1921.
Sammlung Parent, Paris.



O. Coubine.

Stilleben. 1920.

O. Coubine

Von ANDRÉ THÉRIVE | Mit neun Abbildungen auf fünf Tafeln

Wenn unsere Zeit auf ein Verdienst Anspruch erheben kann, so ist es, denke ich, auf das, mehrere Bahnen auf gut Glück versucht zu haben, manchmal zwar ganz erfolglos, aber immer mit Kühnheit und Inbrunst. Wir sind Zeuge zerstreuter Bestrebungen gewesen, von denen keine vergebens gewesen ist, aber von denen mehrere unfruchtbar geblieben sind; seit dem Ende der impressionistischen Periode sind die Versuche augenscheinlicher gewesen als die Resultate. Heute indessen kann man endlich Künstler finden, die durch den Ernst und das Endgültige ihres Werkes die Grenzen der Malerei erweitert zu haben scheinen. Unter ihnen würde wohl Coubine der Repräsentativste der Geschichte dieser Zeit sein. Seine schon feststehende Offenkundigkeit und die Erscheinung der Stabilität, die seine Kunst angenommen hat, erlauben, ihn in die erste Reihe unserer Zeitgenossen zu stellen.

Man begreift kaum mehr, daß ein großer Maler einzig und allein dieser Aufnahmeapparat sein kann, dieses rein empfangende Auge, daß vor 30 Jahren das Ideal der Koloristen schien; dies soll indessen keine unbedeutende Lobrede auf Coubine sein, wenn nur in ihm eine seltene Vermischung von Intellekt und Gefühl bemerkt wird. Er würde sich nicht damit zufrieden geben allein zum Gefühl zu sprechen, noch damit allein zum Verstand. Sein erster Charakterzug ist, beständig die visuelle Intensität zu mäßigen und diese mystische Fähigkeit, die ich den Sinn für Raum und Linie eng zusammen nennen möchte. Im allgemeinen sind das einander widersprechende Eigenschaften, die ein einzelner Mensch selten vereinigt zeigt. Aber es genügt ein Porträt von Coubine zu betrachten, eines von seinen Frauenbildnissen, die man in Paris im „Salon des Indépendants" und in verschiedenen Galerien sehen konnte, um leicht nacheinander diese verschiedenen Charaktergrundzüge zu unterscheiden.

Zunächst ist Coubine ein großer Verehrer der Linie. Er zeichnet sie, weil er sie sieht. Um nicht mißverstanden zu werden: er gehört nicht zu denen, die die Linie im Abstrakten durch eine eigenwillige Stilisation konstruieren. Er ist im Gegensatz zu allen Künstlern derjenige, der zum Beispiel am natürlichsten und mit dem Mindestmaß an System das unmittelbare und intuitive Sehen der Kontur erreicht. Diese Einfühlungskraft muß eine Beschränkung der Züge zurückführen, an der man seine Akte unter zehntausenden von Gemälden einer chaotischen Ausstellung erkennen kann. Er übt die „délinéation" mit einem Geist aus, der geleitet — nicht gezwungen — ist von der Wahrnehmung. Er ist einer von denen, die nach der romantischen und impressionistischen Phase, nach der fauvistischen und kubistischen Erfahrung wirklich von neuem die objektive Existenz der Zeichnung entdeckt haben. Hier muß daran erinnert werden, daß sein Werk als Zeichner eine Offenbarung für viele war: den Graphitstift zart und schmelzend handhabend oder mit der scharfen Klarheit des Silberstiftes arbeitend, stets gibt er seiner Kunst eine einzigartige Kraft von geistiger Synthese und treuem Realismus. Irgendein Vorwurf von Coubine nachgezeichnet, wirkt, ohne jemals die gezierte Starrheit der Archaisten zu zeigen, auf den ersten Blick unvergleichlich, tiefdringend und ergreifend, sogar durch seine Genauigkeit, die das Winzigste ohne Anstrengung eine gesunde Derbheit erreichen läßt.

Endlich besitzt Coubine den klaren Blick für das Räumliche. Er ist in dieser Hinsicht ganz der Sohn eines Zeitalters, das der Kubismus fast 15 Jahre beherrscht hat. Aber weit davon entfernt, die Massen mit Hilfe einer schwierigen Geometrie, die fast allein dem Verstand zugänglich ist, zu konstruieren, ist er einem direkteren Verfahren treu, das, so traditionell es sein mag, seine Beweise erbracht hat: er überträgt auf die Leinwand das unmittelbare Erlebnis seiner Augen. Denken wir dennoch daran, daß er eine besondere mathematische Kultur hat, die er zur Genüge durch seine kubistischen

Versuche bewies, um zu erkennen, daß er sich davon zurückziehen mußte. Er ist also der letzte, dem man den Vorwurf der Beschränktheit machen könnte. Er ist das, was wir in ihm sehen, durch die Reife einer langen Erfahrung und durch ernste Versuche geworden. Ich wünschte, daß man auf diesen Gesichtspunkt hin seine Spitzenklöpplerinnen und seine Stilleben prüfte. Es sind Bilder von der gleichen objektiven Realität der dargestellten Gegenstände, deren Zudringlichkeit den Beschauer ergreift: man könnte nicht zweifeln, wenn man sie betrachtet, daß es in diesem Raum drei Dimensionen gibt, in diesem ganzen eine Atmosphäre, in diesen Körpern Schwere, in diesem Auftrag ein Licht, das in sich selbst vibriert. Man wird an die alten Meister, an David und Courbet, erinnert vor solch einem Landschaftsausschnitt, solchen Steinmauern, solchen Möbeln. All das ist in einer so starken und dehnbaren Farbe gemalt, daß man hier lernen kann, die Schwere von der Schwerfälligkeit und die Zartheit von der Künstelei zu unterscheiden. Ich bezweifele es nicht, daß der Zöllner Rousseau einigen Einfluß auf diesen geglätteten und starken Auftrag gehabt hat, die sich den Augen immer wie die Wirklichkeit selbst aufdrängt. In jeder Art erreicht die Stärke der Wahrnehmung die der größten Maler; nicht grundlos verbinden wir die Namen Coubines und Courbets, Courbet der unmittelbarste und stärkste Arbeiter und gleichzeitig der kühnste Träumer. Ich möchte die „Spitzenklöpplerinnen" dem „Begräbnis Ornans" als verwandt nebenstellen.

Um den Künstler ganz zu verstehen darf man seine Landschaften nicht unbeachtet lassen. Die meisten mir bekannten sind in Le Velay und der Provence entstanden. Als Tscheche hat sich Coubine erstaunlich in die Atmosphäre dieser beiden so verschiedenen Provinzen eingefühlt. Er hat eine Vorliebe für die Darstellung des Reliefartigen. Seine Linien stellen kahle Gebirgszüge, weite Weideflächen dar. Hier tragen die Bäume selbst ein ewiges Aussehen und bleiben doch, so wie sie nur noch der Pinsel Poussins und Cézannes schuf, Geschöpfe, die von Wind und Wasser leben. Oft erstaunt eine Landschaft in kleinstem Format durch ihre Weite und Fülle des Lichts. Einzig die italienischen Corots geben eine Darstellung dieser zusammengedrängten Bilder, die Coubine in der Gegend von Apt-en-Provence mit wahrhaft seltener Klarheit und Innigkeit gemalt hat. Hier herrscht echter Klassizismus, der nichts destoweniger aus den Erfahrungen des letzten halben Jahrhunderts gelernt hat, in dem, wie es scheint, die Kunst so schnell, so leidenschaftlich, aber auch so verworren gelebt hat. Im übrigen hat das Wort Klassizismus keine Bedeutung, uns genügt in dem Werke Coubines die Kraft und Disziplin wiederzufinden, die ebenso einem Gauguin oder Goya wie einem Perugin eigen ist. Unter diesem Titel kann man leicht die zusammenfassen, die solches Lob verdienen. Niemand wird zweifeln, daß man dann Coubine neben Picasso, sowie ihn seine unvermeidliche Entwicklung jeden Tag klarer umformt, stellen muß. Sehr wenig Maler hüten sich vor dem Fehler schlichte und anmutige Dekorateure zu werden. Sehr wenige vermeiden auch — das ist ein unvermuteter Zug unserer Zeit — den mühelosen Primitivismus, der den der abenteuerlichen Spekulation und Scholastik Müden unter geringen Anstrengungen zu einem Stil verhilft. Sehr wenige endlich entgehen dem überspannten Materialismus, der bis zum exklusiven Kubismus hin und anderen Extremen gewütet hat. Die wahre Formel wird die sein, die die Synthese von Materie und Geist empfiehlt, von intuitivem Naturell und bewußtem Schaffen. Ich glaube nicht, daß man die Kunst Coubines besser definieren kann, in der besonders der Geist lebendig ist und natürlich wie ein Instinkt, in der die unmittelbare Erscheinung und ihre philosophische Vergöttlichung nicht mehr mühselig zusammengebaut ist, sondern fest auf einem neuen und reinen Ausdruck gegründet ist.

Schon jetzt also können wir diesen Maler zu dem Vollbesitz einer Ästhetik begrüßen, die unserer Zeit Ehre macht. Sie verwirrt sich nicht mehr mit Formeln und spekulativen Versuchen, sie ist im Gegenteil aus Erfahrung und Vernunft geboren. Die Kunst kommt also zu einer Tradition zurück, die kaum bisher in den Schatten gestellt ist, und

O. Coubine. Alte Spitzenklöpplerin. 1918.
Sammlung Netter, Paris.

O. Coubine. Akt mit Pelz. 1921.

O. Coubine. Mutter und Kind. 1920.

O. Coubine. Spitzenklöpplerin. Radierung. 1921.
Verlag Le Garrec, Paris.

die, so sehr sie auch neuen Versuchen offen steht, dennoch in höchstem Grade den intensiven Ausdruck einer Persönlichkeit voraussetzt. Der Stil eines Künstlers wie Coubine, zugleich einfach und klar, frei und würdig, beweist uns, daß die Zeit des Wiederaufbaus gekommen ist, und daß Stoffe, welche es auch sein mögen, bisher aufgelöst endlich zusammengefaßt und geordnet werden. Während dieser Epoche, die wahrhaft den Namen Renaissance verdient, wird nichts von den vorhergegangenen Versuchen verleugnet werden, einzig das individuelle Genie eines jeden Malers wird seine Art nach seiner Aufrichtigkeit bestimmen. Symbolismus, Realismus, Klassizismus, was bedeuten diese Formeln einem Werke wahrer Kunst; allein wichtig ist die Vereinigung einer aufrichtigen Methode und angeborener Erfindungsgabe. Es kann ebensoviel Persönlichkeit und Lebensstärke in einer strengen Darstellung Coubines liegen wie in der wilden Malerei eines Romantikers, man darf nicht aufhören zu widerrufen, daß selbst die plastische Vollkommenheit ein verschwiegenes Ding ist. Endlich wird man verstehen, daß diese so wissende und reiche Kunst für unsere Zeit die beste und dauerhafteste Geschmackslehre ist.

Über Kunst und Künstler in Frankreich

Der kommerzielle Sturz des Kubismus / Der Fall Picasso / Ausländische Künstler in Paris / Übertreibungen einer gewissen Kritik

Von ADOLPHE BASLER

Die unerhörte Zugkraft der Moderne während des Krieges hat eine starke Entkräftung auf dem Markt moderner Kunstwerke zur Folge gehabt, die nunmehr in dem kommerziellen Zusammenbruch des Kubismus ihren Höhepunkt erreicht hat, nachdem auch einer der größten Idealisten unter den Pariser Kunsthändlern, der Schutzengel der Kubisten während des Krieges, seine Ankäufe kubistischer Gemälde zum großen Teil eingestellt hat. Der heroische Kampf dieser Kunstrichtung wird sie stets unvergleichlich in den Annalen der unabhängigen Malerei verzeichnen, einzigartig zugleich, weil wohl keine andere Schule in der modernen Kunst literarisch in gleich fruchtbarer Fülle auf eine, wenn auch nicht immer überzeugende, so doch sehr komplizierte Kunstformel der Kubisten analysiert wurde. Hier berühren wir den wunden Punkt der modernen künstlerischen Kultur. Ich erinnere nur an die enorme Bibliothek, die allein den Fall Picasso behandelt. Über das größte Genie der modernen Malerei, Corot, wurde weniger während seines langen Lebens und seit seinem ein halbes Jahrhundert zurückliegenden Tod diskutiert. Die Ignoranz der Zeitgenossen Corots, die in vollständiger Verkennung der genialen Malart seiner Figurenbilder, sich allein für die ihrer geistigen Schlaffheit mehr zugänglichen Landschaften käuflich interessierten, ist natürlicher als die Eingenommenheit unserer ignoranten Snobs für eine ungewöhnliche Kunstform. In keiner Weise soll hier der Kubismus, den ein hochkultivierter Kunsthändler und großer Kenner der Antike mit den sublimen Formen gewisser Ausdrucksmittel alter Kunst verglich, in seiner Bedeutung herabgesetzt werden. Wieviel Analogien kann man nicht zwischen verschiedenen Werken Picassos und der irischen Handschriften-Ornamentik aus dem 8. Jahrhundert ziehen oder selbst der abstrakten Art gotischer Baumeister und Bildhauer die Naturform zu fragmentieren oder den geometrischen Bildern in dem linearen Dekor griechischer Vasen der frühen Zeit. Picasso und Braque, dieser linearer und imposanter, Braque lichtvoller, ein stärkerer Kolorist, durchdrungen von der impressionistischen Kultur, weniger Konstrukteur aber von einem äußerst zugänglichen Reiz, diese beiden schufen das Vorbild einer Kunst, die sich von dem Bereich der eigentlichen Malerei vollständig entfernt.

Das Leben als geschicktere Erzieherin wie es die Ästhetiker und Doktrinären sind, ließ die Entwicklung des Kubismus logischerweise in den Händen der Dekorateure auslaufen, die hoffentlich die passende Anwendung finden werden. Dieser Bemerkung gegenüber äußerte Picasso in seiner stolzen Art des Conquistadors: „Quand Michel-Ange créa ses oevres gigantesques il ne pensa pas aux armoires de style Renaissance qui en dériveraient." So getroffen diese Antwort auch ist, bringt sie doch keine Klärung in den modernen Richtungswirrwarr.

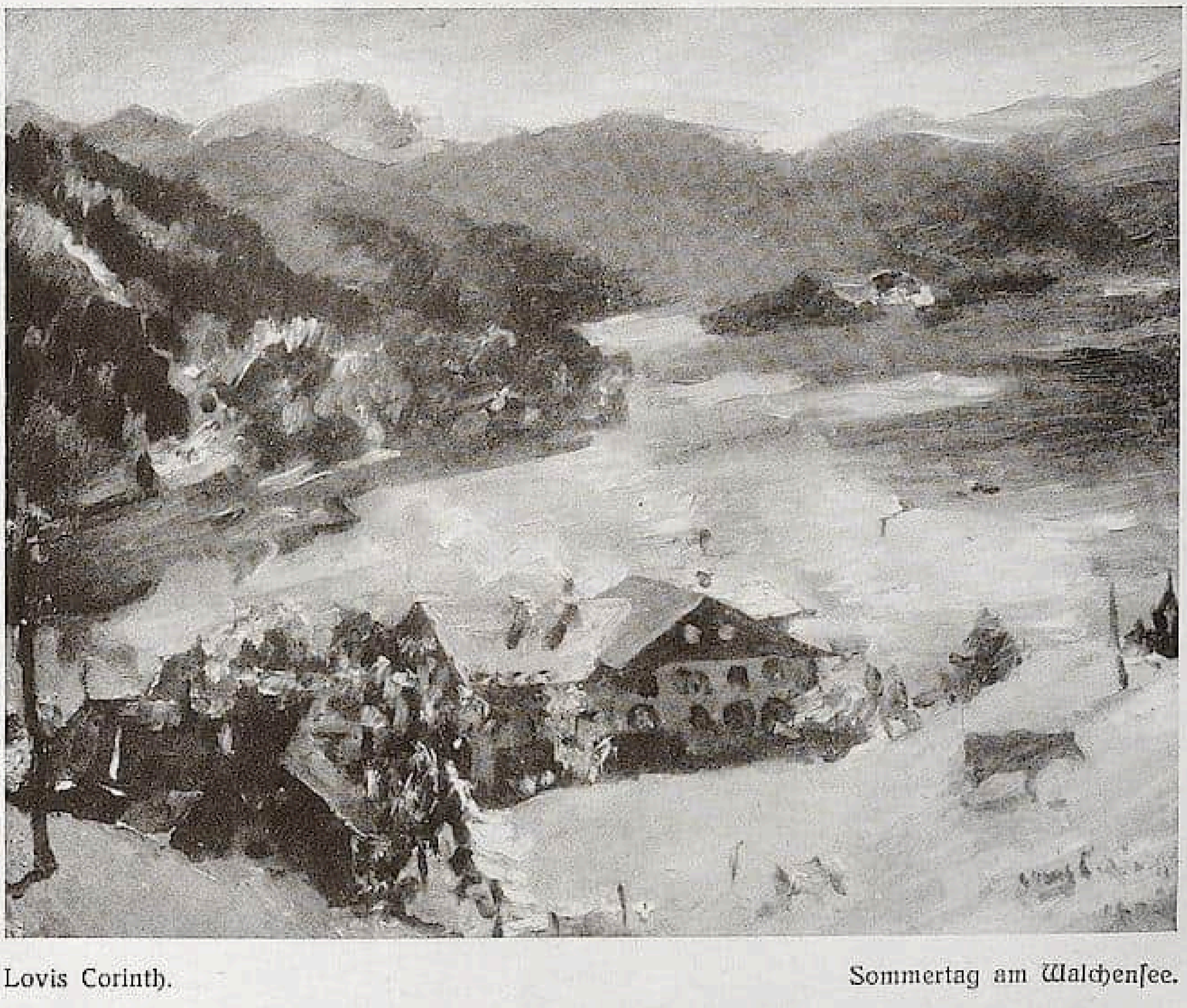
Durch unzweckmäßige Gruppierung des künstlerischen Lebens der heutigen Gesellschaft und durch die schlechten Organe, die noch dazu ihre Funktionen fehlerhaft ausüben, auf die die Kunstgewerbler angewiesen sind, müssen sich viele Künstler mit den Schwierigkeiten ihres Berufes abmühen, die in einer glücklicheren Zeit eine logische Anwendung ihrer Talente finden würden. Einem kubistischen Bilde Picassos oder einem der letzten Gemälde von Braque gegenüber bedaure ich stets, daß diese Schöpfungen nicht von den Manufakturen in Beauvais oder Aubusson zur Ausführung als Tapisserien oder Tenturen angenommen sind, der Tradition der schönen Stile folgend gleich den Meisterwerken des 18. Jahrhunderts als Ausschmückung der Wandfläche, den Räumen vornehme Wärme und Intimität verleihend. So würden auch die anderen kubistischen Maler, die den Spuren ihrer Meister folgen, an Stelle ihrer augenblicklichen schlechten Geschäfte eine Geldquelle darin finden, für die modernen Warenhäuser wie die „Galerie Lafayette" oder „Le Bon Marché" nützlich zu arbeiten, die ihre kubistischen Entwürfe in den Fabriken von Lyon und Roubaix vorteilhaft verarbeiten ließen. Dadurch würden zugleich die verbrauchten oft geradezu an Banalität grenzenden alten Klischees auf das glücklichste ersetzt. Auf diese Weise würde die Zahl der berufenen Maler, die ihr Handwerk als Kunst der Konzentration auffassen, herabgesetzt, die Willkür der Formen und Stile verschwänden, die kritische Literatur[1], die obskure Tendenzen benutzt, um die unnützlichen Bücher zu vermehren, würde ihren Mann nicht mehr ernähren und Pablo Picasso könnte in Frieden ungestört fortfahren, seine kubistische und seine barocke Malart zu pflegen, immer Neues, immer paradoxere Formen zur Bestürzung der Snobs erfindend. So wie die Entwicklung bisher ihren Weg nahm, muß man annehmen, daß die Menschheit in fünfzig Jahren wenn nicht dümmer so doch verwirrter als heut, in diesen klassisch naturalistischen Kompositionen, in denen Picasso, die menschlichen Formen elephantiasisch aufblähend, nach der Erhabenheit Michelangelos zu streben scheint, einen Greco unserer Zeit sehen wird, der, anstatt die Proportionen des menschlichen Körpers zu verlängern, sie in dramatischer Art verdickt. Hier berühren wir die tragische Seite des Falles Picasso. Er ist die seltene Erscheinung eines fremdländischen Genies in der französischen Kunst. Von den künstlerisch aktiven Ausländern in Frankreich assimilieren die Mehrzahl den französischen Geist, um ihn mit der eigenen nationalen Kultur zu verschmelzen. Der andere weniger zahlreiche Teil paßt sich dem französischen Genie an, um die Tradition der guten Kunstarbeiter fortzusetzen. Aber seit die Nachimpressionisten, die Fauvisten und Kubisten in der künstlerischen Freiheit ein anderes Maß entwickeln, die Diskussionen in den sehr reichlichen Schriften, in den Debattierklubs der Künstlerkreise und in den Lehrsälen der unabhängigen Akademien von Matisse, Friesz, Lhote, Léger u. a. keine Grenzen mehr kennen, haben die primären Kräfte und die von allen Enden des Weltalls herbeiströmenden ungenügend kultivierten Künstler schließlich die Konfusion noch erhöht, deren ursprüngliche Verantwortung Picasso zufällt.

Picasso personifiziert durchaus das fremde aktive Genie in Paris. Seit seiner frühesten Jugend sieht er glühende Bewunderer um sich, die nur neues von ihm fordern. Nicht Corot, Cézanne, Renoir, keiner der französischen Tradition ergebener Meister hätte

[1] Es ist selbstverständlich, daß man die Schriften eines Guillaume Apollinaire, eines Maurice Raynal oder André Salmon ebenso wie die eines Roger Allard, André Lhote oder Claude Roger Marx als die glänzendsten Erscheinungen der jungen Kunstkritik betrachten muß. Es sind die einzigen, die am nützlichsten über die modernen Bestrebungen seit Matisse, Derain, Picasso unterrichtet haben.

O. Coubine. Silberstiftzeichnung. 1922.

Lovis Corinth. Nebel am Walchensee. 1921.



Lovis Corinth. Sommertag am Walchensee.

unter diesen ewigen Drangsalen leben können, Bedrängnisse wie sie Picasso erfahren hat und auch jetzt noch erfährt, um stets durch neue Erfindungen sein Publikum zu bezaubern, um seine ehrgeizigen Pläne eines Conquistadors in Erfüllung gehen zu sehen. Denn er weiß nichts von dem heiligen Feuer, daß die tägliche mühsame Arbeit an Hingabe und Aufrichtigkeit vom französischen Künstler erfordert, weil er unbewußt vielleicht die zigeunerhaften Blendungen kennt, durch die ausländische Künstler oft leicht das Publikum faszinieren. Ist es nicht wohl einer der offensichtlichsten Gründe des mondalen Erfolges der modernen französischen Malerei, der von Ingres und Delacroix ausgeht, bis Cézanne und Renoir führt, die Tatsache, daß sie eine innerliche Kunst ist, bedingt und beseelt vom reinsten und zartesten Rassengenius, fern von jedweder Vulgarisationsgrobheit!

Diese so überaus wichtigen Fragen fordern nach dem Krieg, wo die Zahl der ausländischen Künstler, die ihre Tätigkeit in Paris ausüben, geradezu erstaunlich geworden ist, eine Beantwortung. Was man über diesen Punkt sicher sagen kann ist, daß sie sich gewisse Pariser Moderegeln aneignen, daß sie größtenteils äußerst geschickt sind und daß es an Talenten unter ihnen nicht fehlt. Einige passen sich sogar dem berühmten französischen Malergeschlecht an. Aber bevor wir unter ihnen Talente entdecken wie Bonnington, Jongkind, van Gogh, Modigliani, Chagall, Pascin, Picasso, sind wir gezwungen, gewisse Kategorien unter ihnen aufzustellen. Vor allem sind polnische und russische Juden zu erwähnen. Die polnischen und russischen Juden, in den Künstlerkaffees des Montparnasse zu Hause, kann man wiederum ihrer Abstammung nach in neue Kategorien einteilen. So Kisling, Kikoin, Kremen, Soutin, Epstein, der Bildhauer Zadkine, die zu den Bekanntesten rechnen, aber in keiner Weise die einzigen sind. Mondzain, die talentvolle Bildhauerin Orlof, der von einem talmudischen Geiste in seinen abstrakten Schöpfungen beseelte kubistische Plastiker Jaques Lipschitz; Feder oder Balgley, sind von authentisch-hebräischer Kultur, vor allem verdient letzterer trotz seines großen Ehrgeizes in hohem Maße bekannt zu werden. Balgley realisiert in seinen Eingebungen des echten Ghettokindes eine ebenso schöne wie bizarre Kunst; vor allem hat er seinen Blick auf Rembrandt gerichtet, wenn er ihn auch auf eine etwas primitive Art auffaßt. Er ruft Bilder aus der Bibel und Szenen aus dem jüdischen Volksleben hervor, eine Malerei von robuster Gegenständlichkeit, die Segonzac gefallen würde. In seinen Radierungen „Spinoza", die „Progromszenen" und die „Interpretationen der Bibel" bietet er besonders Reizvolles.

Mondzain und Feder haben sich im Gegensatz zu diesen mehr assimiliert, ebenso wie der Tschechoslowake Kars, der Spanier Lagar, der Chilene Ortis, der Schwede Grünewald, der Irländer O'Conor, der Amerikaner Corndyck, die Russen Ferat, Survage, der rassige Norweger Perkrogh, die Polen Halicka und Makowski, der Schweizer Gimmi, die Bildhauer Manolo und Brancusi; jeder von ihnen weist durch sein Werk auf wieviel sie der französischen Kultur zu verdanken haben.

Ich führe hier noch die Namen der beiden begabten Spanier Juan Gris und Togores auf, ebenso ihre Landsmännin Maria Blanchard, den spezifisch holländischen Conrad Kikert, und Foujita, den populärsten unter den europäisierten Japanern. Damit ist die Liste der ausländischen Maler geschlossen.

Es bleibt zu bemerken, daß diese zum größten Teil sehr rechtschaffenen Talente nicht versuchen, die guten künstlerischen Sitten zu stören.

Hoffen wir auch, daß sich nicht ein Schauspiel wiederholt, dem wir während des Krieges zusehen mußten, wo man Künstler in 24 Stunden sich zum kubistischen Glauben bekennen sah, um in den warmen Schoß eines ideal gesinnten Kunsthändlers aufgenommen zu werden.

Vielleicht werden wir auf die üppige Blütezeit einem Stillstand der kritischen Literatur entgegengehen, wobei unbestreitbar die Künste nicht verlieren werden. Sehen wir nicht jetzt schon die beiden kubistischen Bildhauer Laurens und Czaky von dem Mäzen

Doucet bei dem Bau seines Schlosses beschäftigt, wo sie logisch und nützlich ihre Talente entfalten können. Ein bescheidener Bildhauer dagegen wie Despiau, kann weit von dem Lärm kombinierter Politik der Kunsthändler, Kritiker und neidischen Künstler in seiner Zurückgezogenheit Büsten und Figuren modellieren, die ernstesten Werke unserer Tage, die intensivsten und einfachsten, die allein durch ihr intimes Wesen so sprechend wirken und nur von einigen wenigen ehrlichen Künstlern wie Derain, Dufresne und Segonzac verstanden werden. Ein so glückliches von der Tageskritik unberührtes Los wie es Despiau zugefallen ist, beneiden bereits alle ernster Schaffenden.

Lovis Corinth

Von GEORG BIERMANN / Mit fünf Abbildungen auf drei Tafeln[1]

Zu dem künstlerischen Werk der letzten Jahre

Corinth überschreitet im Sommer (Juli 1922) die Schwelle des vierundsechzigsten Lebensjahres. Das Ungestüme seiner Schaffensfreudigkeit hat zugenommen in dem Maße wie seine physischen Kräfte nachließen. Schon 1911 glaubten viele, daß diesem Leben, das damals schwerer Krankheit verfiel, ein Ziel gesetzt sei. Seitdem sind elf Jahre vergangen, d. h. innerhalb der künstlerischen Entwicklung unseres Meisters eine Zeitspanne von einzigartiger Produktivität und Vertiefung.

Allein was der Graphiker Corinth in diesen Jahren geschaffen hat, würde bequem das Lebenswerk eines einzelnen Künstlers ausfüllen, würde nach Intensität und innerem Ausmaß getrost den Vergleich mit dem graphischen Werk eines Goya rechtfertigen. Dazu die Fülle der Zeichnungen, Aquarelle und nicht zuletzt der Gemälde, die vielleicht als Ausdruck des weniger reflektiv empfangenden als vielmehr von innen heraus nach Gestaltung drängenden Geistes das erstaunlichste Zeichen einer überraschenden Lebensfülle und Jugendlichkeit sind. Gerade diese Gemälde der letzten Jahre aber sind es, die den Meister von einer wesentlich neuen Seite zeigen und die unsere Vorstellung von Lovis Corinth um eine sehr sympathische Note bereichern.

Nicht ihre malerische Kraft und die Feinheit einer bis zum äußersten auf starken Rausch der farbigen Elemente eingestellten Palette ist für den Kenner der Corinthschen Entwicklung an diesen Schöpfungen das Überraschende — denn dies allein ist Fazit einer mit ähnlich selten erlebter Folgerichtigkeit sich emporsteigernden Fülle von Können, Temperament und Freude an Gottes sichtbarer Welt — sondern dies, daß ein von Gedanken Zeit seines Lebens so ungemein trächtiger Geist, der sich so oft ins Literarische und speziell in die Welt Homers und ins deutsche Mittelalter versenkte, sich hier der Natur gegenüber auf die Formel des ureigentlichen Seins beschränkte. Das, was auch Cézanne als letztes Ziel seines Künstlertums erstrebte „réaliser la nature" scheint in dem Idiom der Corinthschen Sprache und mit den ihm eigentümlichen malerischen Mitteln mühelos erreicht. Aber diese Realisation ist nicht Kopie des optisch Faßbaren mit den immer unzulänglichen Mitteln eines malerischen Handwerks im Sinne der Akademiker oder Nur-Naturalisten, sondern Verwirklichung des Kosmischen, das die Natur als Gottes Antlitz dem Gefühl des Einzelnen offenbart, wofern dieser wie der Künstler fähig ist, hinter dem äußeren substantiellen Dasein der Dinge immer den Sinn des Ewigen, Übersinnlichen zu erlauschen. Der ist in Cézannes besten Schöpfungen greifbar, wenn aus dem Gefühl heraus nach den Gesetzen ewiger Harmonie nachtastend Form durch Farbe wurde; den empfindet man auch (auf andere Weise zwar) im Anblick dieser Corinthschen Landschaften, die zwar weniger „aufgebaut" sind als die Werke des älteren Franzosen, in einer dem deutschen Empfinden homogeneren malerischen Sprache

[1] Die Wiedergabe erfolgt mit Genehmigung der Kunsthandlung Fritz Gurlitt, Berlin.

Klarheit des Erlebens widerspiegeln und allem Nebensächlichen, nur Zufälligen zugunsten eines letzten bezwingenden Eindrucks entsagen.

Aber auch das mag viele im ersten Augenblick überraschen, daß es gerade die Landschaft ist (und das dieser wesensverwandte Stilleben), der der Maler Corinth in den letzten Jahren seines Schaffens vor allem nachgegangen ist, während diese früher gegenüber den literarisch irgendwie angeregten Kompositionen, einerlei, ob sie thematisch dem Mythos oder der Bibel verbunden waren, ja selbst gegenüber dem Porträt, eine völlig untergeordnete Rolle gespielt hat, so zwar, daß, ohne dieses Werk der letzten Epoche im Leben des Künstlers, Corinth sicher nie als deutscher Landschafter in irgendeiner zukünftigen Kunstgeschichte überhaupt erwähnt werden würde. Mit diesen Werken aber hat auch der Landschafter Corinth heute die Stellung erobert, die ihm unter den Lebenden seiner Generation höchstens nur Thoma streitig machen könnte und von den Werken dieses Altmeisters sind die Corinthschen Arbeiten nach Auffassung und malerischer Handschrift so sehr verschieden, wie die Heimat dieses Ostpreußen aus Tapiau dem deutschen Schwarzwald entlegen ist.

Im Sinne der inneren Entwicklung aber des heute Vierundsechzigjährigen bedeutet die Landschaftsmalerei das letzte Ergebnis, ja das eigentliche Fazit dieses langen und unerhört produktiven Künstlerlebens. Durch sie scheint jener Kreislauf, den das Menschenleben zwischen Geburt und Tod vollzieht, in symbolischer Form auch im Ablauf einer künstlerischen Entwicklung seinen logischen Abschluß gefunden zu haben. Denn diese Rückkehr zur Natur in beinahe wörtlichem Sinne ist für den, der dieses Oeuvre im großen zu überblicken vermag, nur Bestätigung der Persönlichkeit und ihrer schöpferisch motorischen Energie. So groß und frei, wie es nur gottbegnadetes Künstlertum vermag, vollzieht sich diese reine Hingabe an die Natur, nachdem über dreißig Schaffensjahre hindurch der brünstige Schöpferdrang alle Gefilde der Kunst durchwandert hat, daß man fast behaupten möchte, dieser Vorgang spiegele symbolisch späte Erlösung wider, die diesem ringenden Geiste endlich an der Schwelle des Greisenalters zuteil geworden ist. Nicht die Darstellungen der griechischen Götterwelt, auch nicht die Motive der heiligen Schrift können sich, obwohl immer getragen von der Vollkraft eines so einzigartigen Temperamentes, an innerer Klarheit mit diesen Corinthschen Landschaften messen, die groß im Wurf, leuchtend hingemauert in glühender Farbenskala, Gottes Natur realisieren, das heißt für Beschauer zu dem Erlebnis machen, das sie in Stunden ihres Werdens für den Künstler selbst gewesen sind. Wäre angesichts dieser Dinge ein Vergleich gestattet, den auch in manch anderer Beziehung kommende Geschichtsschreibung sicher einmal aufgreifen wird (dem Lebenden gegenüber mag er heute vielleicht noch bedenklich scheinen), dann könnte man vor diesen Bildern eigentlich nur an Rembrandt erinnern, der allerdings als Sohn des illusionistischen Barocks mehr mit den äußeren Mitteln seiner Goldpalette ähnlich die Natur mit der letzten Selbstverständlichkeit auf ihre ureigentliche Formel zurückführt, die zwischen Licht und Schatten gleich groß und statuarisch gebunden ist wie bei Corinth. Man könnte sogar, um im Sinne des künstlerischen Prozesses Beider Werk zu erklären, an jenen alten chinesischen Landschafter erinnern, der sich tagelang in völliger Kontemplation in den Anblick eines Berges, eines Flußlaufes oder eines anderen Naturausschnittes versenkte und heimgekehrt sich in seiner Werkstatt verschloß, um mit nach innengekehrtem Gesicht und allein gestützt auf Erinnerung, seine Landschaft zu malen. Das heißt, auch solche Manifestation des Corinthschen Künstlergeistes, wie sie in diesen Arbeiten der letzten Jahre gegeben ist, muß ihrem inneren Sein nach erfaßt und gewertet werden. Nur dann ist sie ihrer wahren Größe nach zu verstehen und alles, was auf den ersten Blick vielleicht absolut diesseitig anmutet, bekommt — erfaßt man erst die Totalität solcher Einheit — den Zauber ewigen Seins.

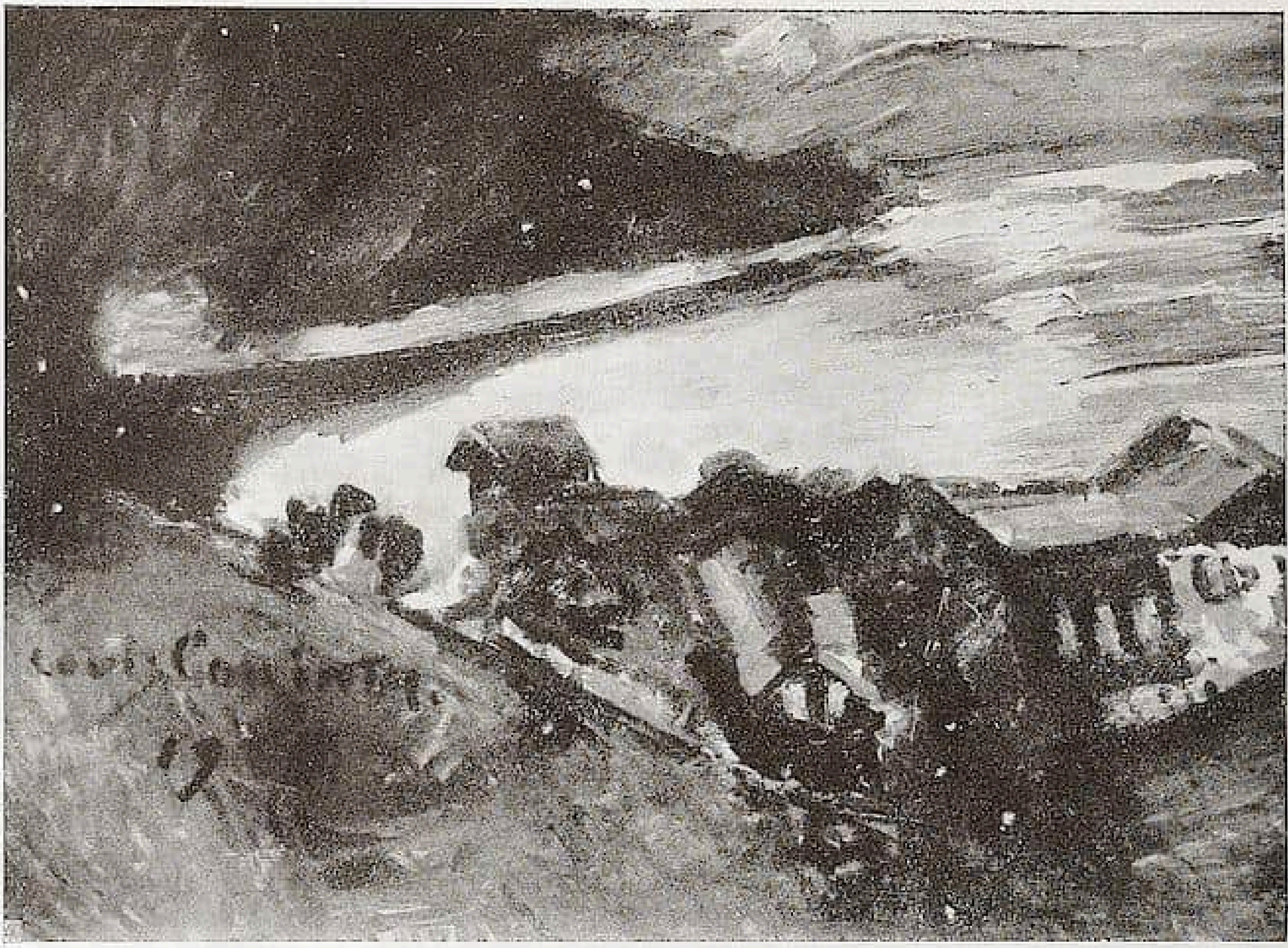
Die meisten Landschaften dieser Art sind am Walchensee entstanden, wo Corinth seit einer Reihe von Jahren den Sommer zu verbringen pflegt, und es mag immerhin an-

gemerkt werden, wie sehr ihm, dem Sohn des norddeutschen Flachlandes, die bayrische Gebirgslandschaft ans Herz gewachsen ist und wie dieser Ostpreuße jenes wundervolle Stückchen Erde viel innerlicher verarbeitet hat als z. B. jene Spezies von Landschaftsmalern, die auf ihre Art angesichts dieser Natur „Heimatkunst" zu schaffen glauben. Corinth hat sein Herzblut in diese Bilder hineintropfen lassen, wie alles, was groß und schön in seiner Kunst besteht, unter Schmerzen geboren worden ist. Denn die verkennen diesen eigenwilligen Typ durchaus, die in ihm den Routinier wittern, der mit einmal erlernter Handschrift — wie es Trübner fast immer tat — die Bilder nach der Natur herunterschreibt. Wie er Zeit seines Lebens mit seiner Kunst gerungen, bis endlich eines Tages und zwar erst sehr spät — es war nach Vollendung des fünfzigsten Lebensjahres — allmählich sich auch die Meinung seiner Zeitgenossen zu ihm bekehrte, so ist diese Corinthsche Landschaftsmalerei der letzten Jahre das Ergebnis einer langen künstlerischen Entwicklung, Resultante des nach innen blickenden und Gott in sich selbst suchenden Geistes, der den äußeren Dingen der Welt gegenüber längst zur Resignation gekommen ist. Die reizen ihn wohl noch als Spiel der Bewegung, stacheln seine Lust zu fabulieren an und können seiner Phantasie, die gern seinen Lieblingen der Geschichte (einem Götz, Luther oder Friedrich d. Gr.) nachgeht, Stützpunkt und Auftrieb werden. Solchermaßen entlädt sich dieses Temperament mit Vorliebe als Graphiker oder Zeichner in einer Fülle von Gesichten, die staunen machen. Wo aber der Maler rein vor die Natur tritt wie auf den Landschaften der letzten Epoche, da will er das esoterische Weltbild fassen, da hat der Zug seines Pinsels etwas vom Gestammel des Liebenden, da baut die Seele im Spiegel des eigenen Gefühls das Bild der Natur vor uns auf, so wie es nur ein echter Künstler zu realisieren in der Lage ist. Da trifft sich dieser so knorrige und herbe Meister, der, wie ich oben schon andeutete, menschlich wie kaum ein anderer einem Rembrandt ähnlich sieht, in seinem Wollen mit den Größten aus der neueren und älteren Kunstgeschichte. Da sieht man ihn auf der Linie, die — so paradox dies auch klingen mag — meinetwegen Cézanne über Rembrandt und Greco mit Giotto verbindet[1].

Hätte aber unsere Zeit noch Kultur und Völker verbindende Ideale, wie sie das Mittelalter noch besaß, und hätte sie überhaupt für die Kunst Aufgaben, die, wie die Kirchen der Gotik oder die Tempel Indiens, der Sehnsucht nach Gott erwuchsen, das heißt Angelegenheit einer geistigen Gemeinschaft waren, dieser Meister hätte allen anderen voraus die Mission gehabt, einer religiösen Idee zu dienen und ähnlich wie in der Anonymität des Mittelalters zu schaffen. In der Nüchternheit seines Zeitalters bedarf es dagegen erst einiger Mühe, in dem Werk eines Lovis Corinth das Letzte, das Göttliche zu entdecken, das heute vielfach noch von all den Dingen überwuchert scheint, die nur Arabesken dieses Künstlerlebens sind und vor der Zeit nicht bestehen werden. Hat man dies aber erst einmal gefunden, dann weiß man auch, daß dieses Werk wert ist, geliebt zu werden und daß letzter künstlerischer Sehnsucht gerade die Dinge am nächsten stehen, die, an der Schwelle des Greisenalters entstanden, rein ihr Antlitz dem Schöpfer entgegenhalten.

[1] Bei dieser Gelegenheit darf Verfasser auf seine soeben in zweiter neubearbeiteter Auflage erscheinende Monographie „Lovis Corinth" (Velhagen & Klasings Künstlermonographien, Bd. 107, mit 140 Abbildungen) verweisen.

Lovis Corinth.
Herbststilleben mit Totenkopf. 1921.



Lovis Corinth. Johannisnacht am Walchensee. 1920.

Lovis Corinth. Kind und Blumen. 1920.

Internationale Kunstausstellung in Düsseldorf

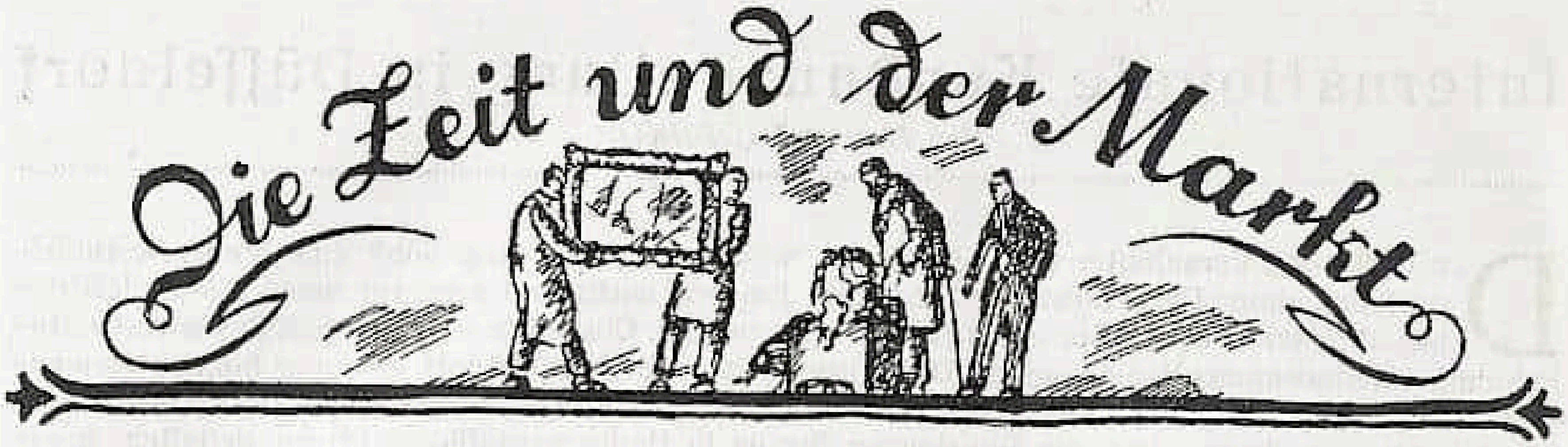
Von H. v. WEDDERKOP

Der Wille der Veranstalter ist zu loben. Er brachte es fertig, daß selbst eine Stadt wie Düsseldorf auf einige Tage nicht nur erträglich, sondern leicht und amüsant wurde. Man soll dabei absehen von den Torheiten, den ernstgemeinten Torheiten eines Kongresses zwecks Anbahnung internationaler Beziehungen. Wenn irgendwo, z. B. in Düsseldorf, ein paar bunt zusammengewürfelte Leute zusammenkommen, Russen, die in Deutschland leben, Japaner, die in Deutschland leben (einer von ihnen sucht die Augsburger Straße in Berlin expressionistisch zu gestalten, sowie die Tänzerin Gertrud Falke) Polen, Italiener, Rumänen, fast alle aus Berlin, dazwischen der eine oder der andere wirklich aus Paris oder Brüssel, aber gänzlich ohne Vollmacht sein Land und seine Stadt zu vertreten, so ist der Name „international" mehr ein Stolz und eine Freude, nur keine Wirklichkeit. Der Ehrenausschuß ist zu groß. Um einen Kern — als den man vielleicht noch am ehesten Else Lasker-Schüler ansprechen könnte — gruppieren sich die unregelmäßigsten Gebilde wie Luise Dumont über Kasimir Edschmid, Eulenberg, Romain Rolland, Ludolf Rosenheim bis zu Franz Werfel. Auch Gerhard Hauptmann ist Ehrenausschuß. Man hat nur den einen Wunsch, den ganzen Ausschuß einmal körperlich beieinander zu sehen und ihn in Tätigkeit treten zu lassen. Welche Harmonie! Viele mögen von einander noch nie etwas gehört haben und würden auf die Weise ihren Bekanntenkreis vergrößern.

Das Unfreiwillige einer Leistung, sei es einer freudevollen oder einer ernsten, ist für Kenner genau so zu werten wie das Beabsichtigte. Das „Junge Rheinland" setzte sich mit seiner Absicht ausgesprochen daneben. Trotzdem hat es große Verdienste, und es ist ihm zu danken. Es hat sich endlich entschlossen, nicht mehr mit der Großen Düsseldorfer Ausstellung zu verkehren, diese ist also allein, verkapselt in dem Riesensaurierhaus am Rhein. Aber sowenig, wie die hier erschienenen sogenannten auswärtigen Künstler für ihre Länder sprechen können, sowenig kann es das „Junge Rheinland" für Deutschland. Man kann nicht sagen, daß es ein gemeinsames Café ist, was da ausstellt, aber auch nicht, ebensowenig, daß es eine internationale Ausstellung ist. Was gut war auf der Ausstellung, ist meistens alt und längst bekannt, wie Bilder von Léger, Gleizes, Juan Gris, Picasso (der inzwischen schon wieder ganz anders ist), Matisse usw. Lauter alte Ausstellungsschinken, die nicht mehr interessieren, historisch zu werten sind. Wo sind die neuen Bilder von Léger? Bei Herwarth Walden und in Paris. Von Picasso? Bei Thannhauser in München und in Paris, nur nicht in Düsseldorf auf dieser Ausstellung.

Was man von wirklich neuen Dingen sieht (d. h. noch nicht gesehenen), ist Kopf und Berechnung, unverarbeitete Übernahme einiger mathematischer Figuren, technischer Formen, maschineller Teile, Bemühungen geeint unter dem Titel „Konstruktionalismus". Die Konstruktionalisten sind die Lebendigen. Sie haben Sinn für die saubere Exaktheit der Maschine, aber sie lieben die Maschine und das immer Wiederkehrende ihrer Bewegung oder das Technische oder das Mathematische (je nachdem, man mache sich das Gemeinsame selber klar und das Trennende) mit zu viel Demut. Mit anderen Worten, sie überlassen den wesentlichen Anteil der Arbeit dem konstruierenden Ingenieur und geben nur ein kleines stillstehendes Abbild. Dennoch sehen sie hier wenigstens nicht vorbei, wie die ewigen Rubensmaler. Man muß bedenken, daß die ganze Bewegung erst in den ersten Anfängen steht und sehr viele Begabungen als Vorarbeiten verlangt. Der deutsche Expressionismus rechnete mit innerlichen Problemen, er scheidet aus — erledigt. Es handelt sich noch immer um Formprobleme — und mehr als jemals. Manche Ekstatiker (meist deutschen oder östlichen Ursprungs scheinen anzunehmen, daß der Kubismus die Lösung ist. Das Beispiel Picasso konsterniert sie erheblich. Das Mittel des Kubismus genügt ihm sichtlich nicht mehr. Bereits ist der Kubismus für diesen Lebendigen eine Phase, aber eine verarbeitete. Für die Menge der Toten ist er bereits Akademie. Er war die größte Bereicherung des neuen Sehens, aber er hat vielleicht den Fehler einer allzu großen Deutlichkeit der Formel, daher seine Eignung zum Akademischen. Er ist ein Anfang, eine Übung, die notwendig ist. Aber er ist doch zugleich wesentlicher, künstlerischer als der Konstruktionalismus, der sich die Sache zu leicht macht, zu oft faul und blöd ist. Immerhin, selbst bei diesen Fehlern, kommt einem der Rest zwecklos und abgestanden vor, wenn dieser auch sehr hübsch sein kann. Es kommt — man verzeihe das Literatenwort — auf die „Einstellung" an, die beim Lebendigen wechselt. Ich schreibe vom Standpunkt der Zukunft, der mich in jenen Tagen einzig und allein interessierte. In Düsseldorf wehte soviel frische Luft, daß man dort zum erstenmal an Zukunft dachte. Dies das Verdienst des Jungen Rheinlandes.

Wegen des Kongresses (Aussprache, persönliches Kennenlernen, Einigkeit) verweise ich auf diesbezügliche Auslassungen in Siegfr. Jakobsohns „Weltbühne" unter dem Titel „Internationale Liebe in Düsseldorf". Diese Geschehnisse waren merkwürdig genug, haben indes mit Kunst nichts zu tun, gehören daher nicht hierher.



Sammlungen

Stiftungen an das New Yorker Metropolitan Muſeum

Dem Metropolitan Muſeum ſind kürzlich wieder einige bedeutende Stiftungen zugefallen: Mr. James F. Ballard aus St. Louis hat ihm eine bedeutende Sammlung orientaliſcher Teppiche — 126 an der Zahl — überwieſen und Mr. George F. Baker, der New Yorker Bankier, eine Summe von einer Million Dollar, deren Zinſen das Muſeum je nach Bedarf benutzen ſoll. Dieſe Beſtimmung iſt für das Muſeum von beſonderer Bedeutung, weil es zwar eine ganze Reihe von Kapitalien beſitzt, deren Erträge zum Ankauf neuer Kunſtwerke beſtimmt ſind, es ihm aber an genügenden Einnahmen zur Deckung der ſtetig ſteigenden Verwaltungskoſten fehlt.

Dieſer Tage iſt die letztes Jahr dem Muſeum als Vermächtnis zugefallene Michael Dreicer-Sammlung erſtmals dem Beſuch des Publikums geöffnet worden. Dieſe verhältnismäßig kleine, aber erleſene Sammlung muß, den Teſtamentsbedingungen gemäß, 25 Jahre lang als einheitliche Sammlung in einem beſonderen Raume aufgeſtellt bleiben, um dann ihren Beſtandteilen entſprechend auf die einzelnen Galerien verteilt zu werden. Das erſcheint gegenüber früheren Beſtimmungen ſchon als großer Fortſchritt, wo oft mehr der Eitelkeit als Kunſtliebe gefrönt wurde. Es iſt in Wahrheit aber ſogar noch mehr als das. Ganz offenbar hat dieſer feinſinnige Sammler noch nach ſeinem Tode nicht bloß auf das allgemeine Publikum, ſondern auf die Sammler ſelber fördernd einwirken wollen, indem er ihnen ad oculos demonſtrieren wollte, wie man ſammeln müſſe. Und die treffliche Lektion wird hoffentlich während der 25 Jahre, die ſie dauern wird, gute Früchte tragen. Die Tendenz in den Kreiſen ſeriöſer Sammler hier geht ja ſo wie ſo ſchon dieſelben Wege. Dreicers Sammlung beſteht faſt ausſchließlich aus Primitiven der nördlichen und ſüdlichen Malerſchulen und einer Reihe früher meiſt franzöſiſcher Skulpturen, zu denen ſich aber auch eine köſtliche Verkündigungsgruppe der rheiniſchen Schule geſellt. Ein paar Elfenbeinſchnitzereien, Emailen, ein frühvlämiſcher Wandteppich mit der Paſſionsgeſchichte und ein großer Perſerteppich, dazu einige Kleinbronzen runden die Sammlung ab. Die hervorragendſten Einzelwerke ſind Hans Memlings frühes Männerporträt mit einem Pfeil; Rogier van der Weydens „Chriſtus ſeiner Mutter erſcheinend", der rechte Seitenflügel eines Triptychons, deſſen zwei andere Stücke in der Kathedrale zu Granada liegen; desſelben Bildnis eines Benediktinermönches; ein Frauenbildnis von Lucas Cranach; „Die heilige Anna, Chatarina und Dorothea" von Martin Schongauer, ein wahres Juwelenkäſtchen köſtlicher Farben; das Porträt der Eleonore von Öſterreich von Mabuſe und Piero di Cosimos jugendlicher Kopf Johannes des Täufers. F.

Baſel

Öffentliche Kunſtſammlung. Die moderne Sammlung iſt durch den Ankauf einer Berglandſchaft von Ferdinand Hodler aus basleriſchem Privatbeſitz um ein wertvolles Stück bereichert worden. Da die Neuerwerbung bis jetzt noch nie reproduziert wurde, dürfte eine Beſchreibung intereſſieren.

Das Gemälde ſtellt einen Berggipfel (Nieſen) dar und ſtammt aus der letzten Schaffensperiode des Künſtlers und iſt zweifellos eine der reichſten und ausdrucksvollſten Faſſungen des „Nieſen". Der einſame Gipfel iſt ganz von der Bergeshöhe aus geſehen dargeſtellt. Die Einzelformen der Felſen, Matten und Runſen ſind zu einem einheitlichen Maſſenbau zuſammengepreßt und ſo das gewaltige Laſten hinab zur Erde der mächtigen Bergkuppen aufs Eindrücklichſte betont und veranſchaulicht. Über dem ſchwerlaſtenden Bergmaſſiv der unteren Bildhälfte ſteigt ein klarblauer Himmel auf, deſſen intenſive Farbe noch geſteigert wird durch die weißen Wolken, die in weitausholendem Rahmen um das Bildzentrum angeordnet ſind. R.

Brüſſel

Endlich verſucht man das Niveau unſerer Muſeen in der modernen Malerei zu heben — ein Niveau, welches mehr als rückſtändig war. Der franzöſiſche Saal iſt ſchnell nacheinander bereichert worden um zwei Matiſſe, einen Ottmann, einen Marocquier und endlich den „Kalvarienberg" von Gauguin, das beſte Werk des Meiſters aus der Zeit von Pont-Aven, und eine große Landſchaft von Sisley. Wenn man bedenkt, daß der Impreſſionismus bisher durch ein einziges Bild von Guillaumin vertreten war, wird man die Bedeutung dieſer Käufe verſtehen. Von belgiſchen Meiſtern iſt die Erwerbung des „Karten-

spiels" von Henri de Braekeleer (Geschenk des Baron Lambert) zu verzeichnen, welcher im Museumskatalog mit 28 bis 30 Nummern vertreten ist. Endlich eine wichtige Neuerwerbung des alten Museums, welche schon einige Monate zurückliegt: Das Porträt von Laurent Froidmont von Rogier van der Weyden wurde mit Italien gegen die Veronesischen Wandgemälde ausgetauscht, welche Belgien dem Dogenpalast zurückerstattet hat, von wo sie die Truppen Bonapartes im Jahre 1793 entführt halten. P. C.

Ausstellungen

Eine Porträtausstellung in Basel

Die Porträtausstellung, welche die Baseler Kunsthalle im Mai und Juni beherbergte, war in mehrfacher Hinsicht sehenswert. Zeigte sie doch fast die gesamte Basler Künstlerschaft (denn nur um diese handelte es sich) mit der Lösung eines so eminent wichtigen künstlerischen Problems beschäftigt, wie es das Porträt in der bildenden Kunst immer und immer wieder gewesen ist. Da zudem die in der Ausstellung gezeigten Werke zum Teil schon vor einem Jahrzehnt und mehr Jahren entstanden sind, teils aber aus der jüngsten Zeit datieren, so traten nicht nur die mannigfachen Künstlerindividualitäten, welche in unserer Stadt nebeneinander schaffen, in ihrem Werden und Reifen deutlich hervor, sondern wir erlebten sozusagen im Spiegel des Bildnisses die ganze Kunstentwicklung der vergangenen zwei Dekaden.

Da diese Ausstellung neben den künstlerischen ausgesprochen praktische Ziele verfolgte: nämlich in weitesten Kreisen wiederum vermehrtes Interesse für das künstlerische Bildnis zu wecken und womöglich recht viele Bestellungen bei unsern Porträtkünstlern zu veranlassen, mag es wohl für die Jury eine gewisse Erschwerung gewesen sein, auch diese Ausstellung auf dem hohen künstlerischen Niveau zu halten, welches die Veranstaltungen in der Kunsthalle sonst erfreulicherweise immer wahren. So waren unter den cirka 200 ausgestellten Werken, Gemälden und Plastiken, befremdend wenig Kunstwerke, die beidem, den höchsten künstlerischen Anforderungen und denjenigen eines guten Porträts entsprochen hätten. Selten wußte ein Künstler den Schnittpunkt wirksam zu fassen, an dem sich das reiche individuelle Leben mit dem Typischen trifft. (Denn erst dadurch gewinnt das Bildnis über den Bekanntenkreis des Dargestellten hinaus eine höhere, menschliche Bedeutung). Von den ältern Künstlern vielleicht am ehesten Hermann Meyer; es ist eine im besten Sinne seelisch vertiefte Charakterisierungskunst was Meyer gibt, nicht bloße Wesensschilderung, sondern Wesensdeutung.

Unter seinen ungefähren Altersgenossen, Ammann, Barth und Bolens, die alle auf dem Gebiete des Porträts Tüchtiges leisten, ragt Heinrich Müller durch sein kultiviertes Künstlertum hervor. Es verrät sich schon darin wie meisterhaft und apart seine Porträts, die alle einen Reichtum an Form und ruhige Schönheit der Farbenkombinationen entfalten, in den Rahmen gesehen sind. Das „Damenbildnis in Blau" ist ein Stück, in dem seelische Intimität mit einfacher Größe einen Bund schließt. Wie Heinrich Müller die vornehme Stattlichkeit der Erscheinung zu verbinden weiß mit eigentlich mondäner Eleganz, zeigt ganz besonders das Bildnis der in eine Sofaecke gelehnten Frau.

Weit überragend war A. H. Pellegrini vertreten. Seine Bildnisse, wie z. B. das schon 1915 entstandene, geistig ungemein bedeutende Porträt Albert Steffens, zeigen alle bei größtmöglicher individueller Ähnlichkeit den Zug zum Typischen und Monumentalen. Doch sind sie bei aller Vereinfachung keine abgekürzten Wesensformeln, sondern geben den ganzen Reichtum der vorwürfigen Natur gereinigt und gesteigert wieder.

Von neueren Bildnissen wären etwa das Porträt von Frau H. B.-K. oder das Selbstporträt vom Jahre 1921 zu nennen, das den auf langen Halse sitzenden Kopf des Künstlers mit einem grünen Lichtschirm über den weitgeöffneten Augen zeigt. Es trägt in seiner formalen und farbigen Vereinfachung ausgesprochen Freskencharakter und ist in seiner unerbittlichen Wahrhaftigkeit der Schilderung ein Werk, in dem sich Kraft des Ausdrucks und tiefe psychologische Charakteristik vereinigen. — Diese Ausstellung bewies aufs neue, daß Basel in Pellegrini nicht nur den befähigtsten Monumentalmaler besitzt, sondern, daß ihm psychologische und künstlerische Fähigkeiten eignen, die ihn zu einem Porträtisten von vorzüglicher Qualität machen.

Willy Räber.

Berliner Ausstellungen

Anläßlich seines fünfundzwanzigjährigen Bestehens veranstaltet der von Wilhelm v. Bode begründete Kaiser-Friedrich-Museums-Verein eine Ausstellung seiner Erwerbungen während dieser Zeitspanne in den Räumen des Kaiser-Friedrich-Museums. Was hier eine wählerische Sammlertätigkeit im Laufe eines Vierteljahrhunderts zu leisten vermochte, ersehen wir besonders aus dem Umstande, daß sich unter den zahlreichen Anschaffungen kaum ein Werk von geringer Qualität befindet. Hingegen erlangten manche von ihnen, wie z. B. Rembrandts Bruder mit dem Goldhelm, einen Ruhm, der den Neid des Auslandes erregte. Deutlich fühlt man von Bild zu Bild: die meisten Erwerbungen wurden in der Absicht gemacht, die Art der einzelnen Künstler in besonderem Lichte zu zeigen. Dürer, Memling, de Hooch, Terborch, Schongauer u. a. treten in auserlesenen Perlen vor uns hin. Besonderes Interesse hat Wilhelm v. Bode bekannt-

lich der italienischen Kunst zugewandt. Neben den Erwerbungen aus dem Gebiete der italienischen Plastik, darunter Donatello, ist auch die Malerei nicht zu kurz gekommen. Giottos Tod Marias dürfte wohl die Hauptzierde dieser Abteilung bilden. Die meisten der ausgestellten Werke sind den Besuchern des Kaiser-Friedrich-Museums seit langem bekannt, aber erst in dieser engen Zusammenstellung vermögen sie einen Eindruck von der fruchtbaren Tätigkeit des Vereines, der so mancher ähnlichen Gründung in anderen deutschen Städten zum Vorbild wurde, zu übermitteln.

Im Lichthof des alten Kunstgewerbemuseums zeigte die Reichsdruckerei eine Reihe ihrer „Reichsdrucke“, die den Kupferstich und Holzschnitt Albrecht Dürers und seiner Zeitgenossen veranschaulicht. Die in Originalgröße gehaltenen Faksimiles sind in vorbildlicher Sorgfalt ausgeführt und in hohem Maße dazu geeignet, einen Ersatz für die seltenen und schwer zugänglichen Originalblätter zu bieten.

Curt Bauer.

Antwerpen

Der Kunstverein „L'art contemporain“ (Kunst van Heden) veranstaltete kürzlich seinen schon vor dem Kriege bedeutsamen „Salon“, der in diesem Jahre von nicht weniger als 598 Werken beschickt war. Zwei Tote wurden durch Gesamtausstellungen ihrer Werke geehrt: Xavier Mellery und Rik Wouters, beides Belgier, von denen der erste (1845—1921) mit seinem Hang zur Allegorie und gemalten Philosophie ganz in eine verflossene Kunstrichtung gehört, während Rik Wouters auf die heutigen impressionistischen Bildhauer und Maler Belgiens einen kräftigen Einfluß ausgeübt hat und noch übt. Er ist übrigens nicht im Alter von 29 Jahren gestorben, wie hier unlängst irrtümlich mitgeteilt wurde, sondern im 33. Lebensjahre. Seine in Holland gefertigten Arbeiten waren vom Amsterdamer Prenten Kabinett aufbewahrt worden, doch hat dieses kein Werk im eigenen Besitz. Weiter erhielt der Antwerpener Salon durch einige französische und holländische Gäste besonderen Glanz. So gab es über 70 Studienblätter von Degas nach Tänzerinnen, Pferden, Aktmodellen. Von Gauguin hatten Amsterdamer Sammler sehr bedeutsame Tahitibilder hergeliehen. Die Galerie Billiet, Paris, hatte eine große Anzahl Arbeiten Le Fauconniers aus allen Entwicklungsabschnitten gesandt; die Fühlungnahme mit den nördlichen Ländern Belgien, Holland scheint ja überhaupt auf dem Arbeitsprogramm dieser sehr tätigen Firma zu stehen. Jedenfalls war es der „Cercle royal artistique“ von Antwerpen, der schon kurz nach dem Schluß des Salons eine durch die Galerie Billiet zusammengebrachte Reihe von Bildern ausstellte, unter denen Werke der Belgier Joris Minne, Frank Mortelmans, Henri van Straten und des Holländers Lodewyk Schelfhout figurierten. Auf dem Frühjahrssalon war der Amsterdamer Jan Sluyters mit Werken aus Privatbesitz und aus dem Atelier sehr glücklich vertreten. Unter den Einsendungen der Einheimischen ist an erster Stelle James Ensors berühmtes Bild seiner „Toten Mutter“ zu nennen; neun andere Bilder in seiner jüngsten Malweise ergänzten dieses Frühwerk. Laermans wußte sich mit seinem großen gebauten „Paysan à la houe“ durchaus in der Buntheit und in der Formenauslösung der letzten Gegenwartsarbeiten zu behaupten. Hier war die Schau schlechthin umfassend. Sie zeigte diejenigen Maler, die, wie Brusselmans, J. Cock, Ch. Dehoy, den Anschluß zum rückliegenden Neoimpressionismus wahren, dann die mittleren Modernen wie G. de Smet, C. Permeke und die zur Abstraktion steuernden Radikalen P. Joostens, Oscar und Floris Jespers. Der gut gedruckte Katalog des Salons enthält Würdigungen der beiden Toten F. Mellery und R. Wouters. H.

Breslau

Die „Gesellschaft der Kunstfreunde“ hatte im Museum eine Sonderausstellung von Arbeiten des Malers Karl Blechen veranstaltet, die zu den interessantesten Darbietungen unseres Kunstlebens gehört. Blechen (1798—1840) ist den Romantikern zuzurechnen. Seine an den alten Niederländern vorzüglich geschulte Art ist im gewissen Sinne eine Vorläuferin der heutigen Auffassung der Landschaft. Seine stark ausgeprägte malerische Natur vollendete sich auf der Italienreise in hohem Maße. Das Bekennen zum Farbigen verknüpft ihn mit den Arbeiten der Jüngeren. Trennend ist die dekorative Art seiner Bildausschnitte und die oft wenig befriedigende Art seiner Staffage. Neben dieser historisch überaus wertvollen Ausstellung sind an Wertendem nur noch zu nennen die Darbietungen der hiesigen Künstler Paul Fegeler und Ludwig Peter Kowalsky. Der erstere — noch im Suchen nach dem Ich befangen — hat bereits durch seine graphischen Mappen, deren Geschlossenheit und Durchdringung hohe Begabung verrieten, gezeigt, daß er nach Befreiung von den technischen Reizen Eigenes von Wert zu bieten haben wird. Bewundernswert ist seine Einfühlung in die Materie. Ludwig Peter Kowalsky bietet Landschaften, Porträts und Akte von einer so eigensprachigen Note und von so in sich persönlicher Auffassung, daß man die technische Beherrschung und die ausgezeichnete Diszipliniertheit seiner Arbeiten über der Freude am Lebendigen des Gebotenen vergißt. Farbe und Zeichnung einen sich zu einem Absoluten, das auf eine innerste Entwicklung schließen läßt und größte Hoffnung für die Zukunft erweckt. R. C. M.

Brüssel

Der Salon der Société des beaux Arts war dieses Jahr ausschließlich den ausländischen kor-

respondierenden Mitgliedern reserviert. Eine etwas bunte Mischung. So stand M. Bonnat auf der einen Seite zwischen Albert Marquet und Maurice Denis, auf der anderen zwischen Henri Matisse und Raoul Dufy. Ein Schauspiel, das dem braven Bürger wirklich Kopfzerbrechen verursachen konnte. Unter hundert französischen Ausstellern kamen mindestens fünfundachtzig direkt aus dem „Salon Nationale" und darüber ist nichts zu sagen. Aber man sah auch die gesamte Gefolgschaft des Nachimpressionismus: zwei Werke von Bonnard, eins von Vuillard, eins von Signac, zwei sehr schöne Arbeiten von Matisse, eine von Ottmann, eine von Magnin u. a. und dazu die Vertreter der Fauves, wie Dufy, Othon Friesz, der schlecht durch ein viel zu großes Bild aus seiner frühen Zeit vertreten war. Ferner van Dongen, heute mehr „Modejournal" als je zuvor, Vlaminck, Lhote, de Marocquier und der junge Dufresne, von dem man ein ausgezeichnetes Stilleben sah. Leider fehlten Dunoyer de Segonzac, Derain und Luc-Albert Moreau, die mit Dufresne und Friesz die Ehre und den Ruhm der jungen französischen Malerei am nachdrücklichsten vertreten.

Endlich gab es auch noch einige vierzig englische Bilder, über die ein Wort zu verlieren, wirklich nicht verlohnt. P. C.

Hamburg

Eine Ausstellung „Kunst und Altertum im Elsaß" zu der die Kunsthalle ihre Ausstellungsräume zur Verfügung gestellt hatte, zeigt in vorzüglichen Photographien und guten Reproduktionen die Kathedralen von Straßburg und Metz, die Burgen aus dem Elsaß, die mittelalterliche Plastik und die Hauptwerke der drei großen Maler Schongauer, Grünewald und Baldung Grien. An originalen Arbeiten findet man alte Straßburger Drucke aus der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek, einige Renaissancemedaillen Straßburgs und einige alte Karten und Stiche, unter denen eine Ansicht der Ruine Drottenhausen von D. Heimlich (1775) besonders auffällt.

Die Ausstellung gibt ohne schulmeisterliche Auslegung etwas Dokumentarisches, sie vermeidet es, statistisch irgend etwas zu beweisen. Eben deswegen läßt man sich das Tendenziöse an ihr gern gefallen. Die Dinge sprechen aus sich heraus. Ohne kurzsichtige Empfindlichkeit trägt sie dazu bei, die Erkenntnis zu verbreiten, daß der heutige Trennungsstrich auf der Landkarte unzerstörbare Kulturzusammenhänge auseinanderreißt. Der aufmerksame Betrachter sieht in dieser historischen, knappen und aus sich heraus beweisenden Aufreihung, wie sich das Elsaß nach 1300 künstlerisch gegen den Westen abschließt. Sind vorher starke Beziehungen zur französischen Baukunst (Burgund) festzustellen, kann man für die älteren Meister der Straßburger Bauhütte Lehrjahre in Frankreich nachweisen, so setzen nach 1300 starke Beziehungen zum Niederrhein und Oberrhein und zu Alemannien ein. Deutsche Meister, der Schwabe Ulrich von Ensingen, der Kölner Johannes Hültz, der Bayer Jakob von Landshut sind jetzt am Münster tätig. Die führenden Maler des 15. und 16. Jahrhunderts im Elsaß, Schongauer, Grünewald und Baldung Grien sind mit deutscher Art und Kunst für immer verknüpft. A. R.-H.

Hannover

Die Kestner-Gesellschaft eröffnete ihr neues graphisches Kabinett mit einer kleinen Auswahl von graphischen Blättern und Aquarellen, die in Stichproben einen guten Überblick über das zeitgenössische graphische Streben bot. Außerdem gewährte sie einer Afrikasammlung Obdach, die einige gute geschnitzte Sessel, perlenumstickte Gefäße, figurierte Pfeifenköpfe, dann Schilde und Waffen usw. der Eingeborenen in Kamerun und Deutschostafrika enthielt.

Vom September d. J. an veranstaltet die Kestner-Gesellschaft in ihren unteren Räumen wechselnde Ausstellungen alten und neuen Kunstgewerbes, deren Arrangement Frau Dr. Küppers übernehmen wird. E. v. S.

Madrid

Das allgemeine Bild der jährlich im Frühjahr im Madrider Stadtpark, dem „Retiro", stattfindenden Frühjahrsausstellung, das sich im einzelnen kaum von dem anderer Veranstaltungen dieser Art, einerlei ob in Berlin, München oder Paris, unterscheiden dürfte, braucht an dieser Stelle nicht im einzelnen nachgezeichnet zu werden. Dagegen verdient eine Veranstaltung besondere Erwähnung, die jüngst von der Gesellschaft der Kunstfreunde — „Amigos del Arte" — im Erdgeschoß des Bibliothekspalastes eröffnet wurde. Diese Vereinigung macht es sich unter anderem zur Aufgabe, die reichen Kunstschätze, die in Madrid und überhaupt in Spanien — sich noch in Privatbesitz befinden, dem großen Publikum zugänglich zu machen, und was an derartigen Veranstaltungen bis jetzt von dieser Seite her in die Hand genommen wurde, zeichnete sich noch immer aus durch sorgfältige Vorbereitung, vorzügliche und übersichtliche Katalogisierung und einen raffinierten, auch auf das kleinste Detail verwendeten Geschmack in der Aufmachung. Diesmal sind es die spanischen Zeichner von 1750 bis 1860, die wir kennenlernen, also eine Gruppe von Künstlern, die sich als Vorgänger und Nachfolger bez. Nachahmer um das Hauptgestirn Goya kristallisieren. In unauffälliger, durchaus diskreter Weise sind die einzelnen Säle mit Möbeln und Teppichen der entsprechenden Epoche ausgestattet. Man kann sich unschwer davon überzeugen, wie das ausgehende 18. Jahrhundert in Spanien ausgesprochen unter französisch-italienischem Einfluß stand, während im Gegenteil die spanische Romantik

des 19. Jahrhunderts bestimmend auf den künstlerischen Geschmack in Paris und hiermit auf den von ganz Europa einwirkte. Aus der Vorzeit Goyas seien, neben den beiden Ausländern Tiepolo und Rafael Mengs: Bayeu und Salvador Carmona genannt, aus der Zahl der Epigonen: Vicente Lopez, der ältere Lucas, dessen Bilder häufig als Originale Goyas in den Handel gekommen sind, Alenza, Pérez Villaamil, Madrazo.

Sehr lohnend ist auch der Besuch des 8. Salons der Humoristen. In drastischer Form kommt hier die außergewöhnliche Begabung des Spaniers für die Karikatur und die Groteske zum Ausdruck, eine Neigung, die man in der spanischen Kunst bis in ihre Anfänge zurückverfolgen kann. Es gibt daher wohl kaum ein zweites Land, selbst Frankreich nicht, wo die Karikatur im politischen und öffentlichen Leben diese Rolle spielt, obwohl trotzdem ein Witzblatt auf der Höhe von „Le Rire" oder „Simplicissimus" bis jetzt fehlt.

Unter den Sonderausstellungen in den verschiedenen Kunstsalons verdienen eigentlich nur die Nachlaßausstellungen von Villegas und Pradilla besondere Erwähnung. Hier gewinnt man so recht den Eindruck, daß es Menschen gibt, die sich selbst und in diesem Falle ihren Ruhm um Jahrzehnte überleben. Es kann ja sein, daß Generationen kommen werden, die auch zu dieser Periode der Historienmalerei den Weg zurückfinden wie wir ihn heute zur Romantik der vierziger Jahre gefunden haben. A. D.

München

Die Galerie Thannhauser eröffnet in den ersten Tagen des Juli eine umfassende Sonderausstellung von Werken Kandinskys, die nur 14 Tage dauern wird, denn ihr folgt bereits Mitte Juli eine große und imposante Slevogt-Ausstellung, die erste dieser Art, die mit Zustimmung des Künstlers seit Jahren in Deutschland zu sehen war und die voraussichtlich auch nur an dieser Stelle gezeigt werden soll. Sie wird eine Reihe wichtiger und neuer Arbeiten Slevogts enthalten, die bisher öffentlich noch nicht bekannt geworden sind. r.

Stuttgart

Anläßlich des 60. Geburtstags Christian Landenbergers gibt eine vornehmlich aus dem reichen Stuttgarter Privatbesitz sorgsam gewählte Ausstellung von Gemälden und graphischen Arbeiten des schwäbischen Meisters des Impressionismus im Kunsthaus Schaller einen ausgezeichneten Überblick über den Reichtum seines Schaffens wie über seinen Entwicklungsgang, der vom reinen Realismus der von Leibl bestimmend beeinflußten Frühzeit völlig zwanglos zur stimmungsvollsten Freilichtkunst führte.

In der derzeitigen Schau des Württembergischen Kunstvereins im Kunstgebäude bildet den Mittel-, zugleich den Schwerpunkt die Kollektivausstellung des nun in Wimpfen schaffenden Brandenburgers Albert Gartmann. Eine ganze Reihe jener flotten, starkfarbigen Kriegsskizzen leitet sie ein, deren größter Teil längst, und sicher nicht in erster Linie als historische Denkmäler, von öffentlichen Sammlungen erworben wurde. Sein Bestes gibt Gartmann in seinen Bildnissen, die eine starke Selbständigkeit in der sicheren Auffassung wie der farbigen Behandlung mit einer prächtigen dekorativen Wirkung vereinigen. Es ist zu bedauern, daß die Hängekommission sich aus unverständlichen Gründen gescheut zu haben scheint, das von der Tagesmode unbeirrte selbständige Schaffen Gartmanns so vorzuführen, daß der Gewinn eigenen Suchens klar zu Tage träte. Die Vorstufen zu den ausgestellten Bildnissen aus den Jahren 1917 bis 1920, das Porträt Arlotta von 1909 und das des Baron Firks von 1913, die als weit über dem Durchschnitt des sonst im Kunstverein Gezeigten stehende malerische Leistungen wie als Auftakt einer bemerkenswerten Entwicklung wohl fesseln können, wurden ebenso zurückgestellt wie die reifsten Ergebnisse des konsequenten Strebens, die ganz lichten, duftigen und doch die Farbigkeit bewahrenden Bildnisse des Jahres 1921. Statt ihrer hätte, wenn schon der Raum nicht gereicht hätte, gewiß nicht nur Gartmann selbst, sondern auch mancher andere lieber dies oder das von den Landschaften und Stilleben gemißt, in denen doch nicht soviel liebevolle Hingabe zum Ausdruck kommt. Aber an Platz mangelte es nicht. Von des Stuttgarters Hans Wolfenter Temperament und malerischer Begabung hätte eine gründlich sichtende Auswahl seiner meist ganz düsteren, asphaltfarbenen Gemälde eine eindringlichere Vorstellung zu vermitteln vermocht. Und auch die breite Ausstellung der Werke der Modernsten, der Vertreter der Uechtgruppe, hätte viel gewinnen können, wenn man das nur Fleißige ausgeschieden hätte.

Das Landesgewerbemuseum brachte letzthin in einer Bruno-Taut-Ausstellung, der auch Arbeiten von Tauts tüchtigstem Schüler Karl Krayl beigesellt worden waren, vielseitige Anregungen. Die neueste Veranstaltung des Museums ist eine Farbenschau unter dem Titel „Blume, Vase und Tapete". Vor feinen modernen Tapeten werden in ständigem Wechsel frische Blumen der verschiedensten Art in für jeden Einzelfall geschmackvoll gewählten Gefäßen gezeigt. So tritt ein Reichtum von Analogie- und Kontrastharmonien reizvollster Art in die Erscheinung, der dem Auge immer neue Schönheiten erschließt. Die Ausstellung stellt einen ersten Versuch in dieser Richtung dar, und sicher ist der hier betretene Weg des Erlebenlassens geeigneter, der Kunst der Farbe frisches Blut zu geben und ihr neue Freunde und Verehrer zuzuführen, als alle Farbentheorie. J.

Von Künstlern und Gelehrten

Don Aureliano de Beruete y Moret, der seit rund zehn Jahren Direktor des Prado war, der unter seiner Leitung endlich einer gründlichen (leider noch nicht vollendeten) Neuordnung unterzogen wurde, ist kürzlich nach schwerem Leiden in Madrid gestorben. Er war der Sohn des bekannten spanischen Landschafters gleichen Namens, und ist durch seine kunsthistorischen Arbeiten, speziell durch sein Velasquez-Werk auch in Deutschland bekannt geworden. — Der Direktor der Münchner Staatsbibliothek, Prof. Dr. Georg Leidinger, der kürzlich eine Berufung nach Berlin abgelehnt hat, ist vom bayrischen Kultusministerium zum Honorarprofessor für Bibliothekwissenschaft in der philosophischen Fakultät der Münchner Universität ernannt worden. — Mitte Mai ist in Dresden der Maler Hermann Prell im Alter von 68 Jahren gestorben, dessen mythologische und historische Wandgemälde in den Rathäusern von Worms, Hildesheim, Danzig und Dresden sehr populär geworden sind. Mit dieser Feststellung ist seine Bedeutung für die Kunstgeschichte hinreichend gekennzeichnet. — Die jüngere Kunstgelehrtengeneration in Österreich, die in den letzten Jahren mehrmals einen schmerzlichen Verlust zu beklagen hatte, ist kürzlich durch den Tod des 35jährigen Kunsthistorikers Dr. Hans Folnesics wiederum empfindlich getroffen worden. Dessen Hauptarbeit galt der italienischen Plastik und Architektur des 15. Jahrhunderts. Neben einer Monographie über Brunelleschi und Studien zur Entwicklungsgeschichte der Architektur und Plastik des 15. Jahrhunderts in Dalmatien ist es vor allem das Tafelwerk über die „Bau- und Kunstdenkmale des Küstenlandes“ gewesen, das er gemeinsam mit L. Planiscig herausgab und das seinen Namen bekannt gemacht hat. — Die theologische Fakultät der Universität Kiel hat den bewährten Konservator der Provinz Schleswig-Holstein, Geheimrat Richard Haupt, zum Dr. h. c. ernannt in Anerkennung seiner der Denkmalspflege geleisteten Dienste.

Neue Bücher

Giedion-Welcker, Bayrische Rokokoplastik. Verlag O. C. Recht, München 1922.

Das Buch hat den Untertitel „J. B. Straub und seine Stellung in Landschaft und Zeit“ und vielleicht hätte die Verfasserin kürzer und eindeutiger nur gesagt „J. B. Straub“, denn es handelt sich letzten Endes um eine sehr sorgfältige Monographie dieses bayerischen Rokokobildhauers mit ausführlicher, vielleicht allzu ausführlicher und dadurch etwas ermüdender Beschreibung seiner Werke. Das Abbildungsmaterial auf 96 Seiten allerdings berücksichtigt auch andere bayrische Bildhauer dieser Zeit, und hier ist man der Verfasserin zu besonderem Dank verpflichtet, da solche Arbeit unbedingte Voraussetzung für weitere wissenschaftliche Forschung ist.

Straub lebte 1704—1784. Der Zusammenhang des jungen Bildhauers mit dem Wiener Kunstkreis um Mader, dann mit der Schule Faistenbergers in München wird nachgewiesen. Das früheste datierte Werk, eine Nepomukstatuette in der Pfarrkirche von Wiesensteig, ist von 1739. Straub war damals also schon 35 Jahre alt. Es wäre interessant gewesen, ob sich nicht die Hand des „Gehilfen“ in den Spätwerken Faistenbergers feststellen ließ. Die Frühwerke, als die sie Verfasserin bezeichnet, sind noch durchaus dramatisch bewegt, reich silhouettiert, barock empfunden: zu ihnen gehören die Arbeiten in Dießen. Das Wort Frühwerk dürfte nur als chronologischer Begriff zu fassen sein — diese Arbeiten sind von so vollendeter Reife und Meisterschaft, daß die späteren Arbeiten, die als der mittleren Zeit angehörend zusammengefaßt werden, mir keine Entwicklung im eigentlichen künstlerischen Sinn als vielmehr eine Problemumstellung anzugeben scheinen. Giedion-Welcker charakterisiert zusammenfassend leichtes Lineament der Faltenbehandlung, gedämpftere Psychologie, Einfachheit und Großzügigkeit. Hauptwerke in Andechs, Ettal, Schäftlarn. Doch scheint mir gerade hier eine gewisse bildnerische Gewandtheit vorherrschend zu werden, wie denn auch in diese Zeit die Entwicklung einer ausgedehnten Straub-Werkstatt zu setzen ist. Nun wäre es lohnend gewesen, zu verfolgen, wie dieser Zug durch die ganze bayrische Skulptur geht, eine Spaltung sich zart andeutet, die gleichzeitig ja auch in der französischen und italienischen Skulptur zu beobachten ist. Hier in Bayern bestehen beide Richtungen noch lange nebeneinander fort, ein F. I. Günther, Schüler und Gehilfe des späteren Straub, zieht aus der Barocktradition seine feinsten Inspirationen, während in Wien in der Gefolgschaft Donners die andere Tendenz sich beherrschend durchsetzt. Über der intensiven Betrachtung der Arbeiten Straubs ist der Verfasserin diese weitere Einstellung, die auch sie wohl als das Erstrebenswerte erkannte, verlorengegangen. Selbst in Straubs Herzen wohnen beide Geister: die Skulpturen in Dießen sind „einfach und großzügig“, die von Straub dort gearbeiteten dekorativen Stücke, wie die Vasen, voll leidenschaftlichster und kompliziertester Bewegung. Die letzten Arbeiten Straubs in Polling und Bogenhausen neigen einem ermüdet wirkenden Klassizismus zu.

Sicher erscheint die Verfasserin berufen, von dieser Sonderstudie ausgehend, das ganze, sehr komplizierte Problem der bayrischen Rokokoskulptur genereller und symptomatischer zu sehen. Was auf Seite 62 und 63 gesagt wird, genügt kaum. Ich erinnere hier an die ausgezeichnete kleine Studie von J. M. Ritz (Fränkisch-Bayerisches Rokoko 1918), die besonders für die sy-

noptische Betrachtung der bildenden Kunst des bayrischen Rokokos wertvolle Bemerkungen gibt. Und sehr zu wünschen ist, daß bei der augenblicklichen Einstellung auf äußerst exakte kunsthistorische Forschung nicht die Frage nach den eigentlichen künstlerischen Problemen verloren geht, wie sie für Gotik und Renaissance, schließlich seit Wölfflin und Riege auch für den Barock gestellt wird. A. E. Brinckmann.

Studies in East Christian and Roman Art. Part I. East Christian Paintings in the Freer Collection. University of Michigan Studies, Humanistic Series, Volume XII New York, The Macmillan Company London, Macmillan and Company 1914.

Der 12. Band der University of Michigan Studies, der bereits 1914 erschienen ist, enthält Studien über Öst-Christliche und Römische Kunst. Der erste Teil, der hier zur Besprechung vorliegt, umfaßt drei Arbeiten Professor Charles R. Moreys von der Princeton Universität in New Jersey über die ostchristlichen Malereien der Freer Sammlung. Es handelt sich erstens um zwei Miniaturen eines Klimax-Manuskriptes, zweitens um acht große Miniaturen eines jener Evangelienbücher die als Τετραευάγγελα „Tetraevangela" bekannt waren und drittens um die Buchdeckel eines Washingtoner Manuskriptes der vier Evangelien. Gute Reproduktionen der in Frage kommenden Werke sind dem Buche beigefügt. Von den aus dem 12. Jahrhundert datierenden Miniaturen des Klimax-Manuskripts stellt das eine St. Johannes Climacus selbst an seinem Schreibpult sitzend dar, das andere zeigt die Leiter, auf welcher zwei Mönche zum Himmel empor steigen, während der Heilige selbst unten im Akt des Segnens dargestellt ist. Morey gibt eine gründliche, jeden kleinsten Umstand berücksichtigende Darlegung der verschiedenen Illustrationsarten der Klimax-Manuskripte und ihrer ikonographischen Entwicklung. Diese Darlegungen sind durch zahlreiche im Text eingestreute Illustrationen unterstützt, so daß der Leser einen guten Überblick über die gesamte Materie erhält. Es gelingt dem Verfasser, das ungefähre Entstehungsdatum der Miniaturen „um 1130" zu fixieren und als ihren Entstehungsort — was von besonderer Bedeutung ist — das Kloster St. Johannes des Täufers in Konstantinopel aufzuweisen. In dem Dunkel, das noch über der Byzantinischen Kunst gebreitet liegt, ist ein solcher Hinweis auf einen bestimmt ermittelten Entstehungsort von großem Wert.

Die Bedeutung der acht Miniaturen der Tetraevangela liegt in ihrer Größe und ursprünglichen Zugehörigkeit zu einem offenbar sehr reich und sorgfältig ausgestatteten Werk sowie in den ungewöhnlichen Darstellungsmotiven (Christus mit den heiligen Frauen und der ungläubige Thomas). Morey nimmt an, daß zwanzig bis vierzig Miniaturen zu dem Werk gehörten. Da die Malerei stark gelitten hat, ist die Untermalung zutage getreten und wir erhalten einen wertvollen Einblick in das technische Verfahren des Miniaturisten. Es ist dem Verfasser gelungen, als ungefähres Datum dieser Miniaturen die Zeit von 1150 bis 1200 zu ermitteln.

Die Darstellungen der vier Evangelisten auf dem Buchdeckeln des Washingtoner Manuskripts werden in durchaus überzeugender Weise aus der Pinselführung, der Beschaffenheit der Farbe, vor allem des Gelben, sowie der allgemeinen technischen und stilistischen Behandlung als koptische Arbeiten nachgewiesen, und wir erhalten in ihnen einen interessanten Beleg für Strzygowskis Behauptung der Existenz eines besonderen, dem Paulus ähnelnden Typus des Evangelisten Markus in der koptischen Kunst. Der Markus der Buchdeckel aus der Freer Sammlung zeigt genau den gleichen Typus wie jener den Strzygowski auf einer frühchristlichen, aus Ägypten stammenden Holzschnitzerei des Berliner Museums beobachtete und von dem aus er das Bestehen eines koptischen Markustypus folgerte der sich von dem byzantinischen klar unterscheidet. Das Markus-Porträt der Freer Sammlung wäre dann, wie Morey richtig hervorhebt, die erste veröffentlichte Malerei, welche Strzygowkis Theorie unterstützt, d. h. der Markus des Washingtoner Buchdeckels zeigt das von Strzygowski als koptischer Markustypus bezeichnete Porträt eines kahlköpfigen älteren Mannes mit spitzem Bart. Die Freerschen Buchdeckel sind Beispiele des vollentwickelten koptischen Stils. An der Hand einer äußerst gründlichen und fesselnden Untersuchung der Entstehungszeiten der Bawit und Saqqara-Malereien gelangt Morey zu seiner Datierung der Washingtoner Buchdeckel als Werke aus der ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts. Im ganzen läßt sich sagen, daß die Wissenschaft durch eine gründliche, mit peinlicher Gewissenhaftigkeit zu Ende geführte Arbeit bereichert worden ist, die zu den wertvollen Bausteinen der Kunstgeschichte gerechnet werden muß. Robert West.

Paul Debo: Email, Kunstformen und Technik. 54 S. 31 Abb. Vier Farbtafeln. 4°. Verlag von F. A. Schütt, Pforzheim 1922.

Das badische Unterrichtsministerium hat einen glücklichen Griff getan, indem es Dr. Paul Debo zum Assistenten an der Kunstgewerbeschule und am Kunstgewerbemuseum in Pforzheim ernannt hat. Schon nach zwei Jahren haben sich die Früchte gezeigt. Die Schule und die Industrie haben einen literarischen Interpreten gefunden, und der Gelehrte hat im steten Kontakt mit Technik und Praxis Kenntnisse erworben, wie sie heute keinem Kunsthistoriker zur Verfügung stehen. Freilich waren auch die notwendigen Instinkte maßgebend, die Debo veranlaßten, tagelang fleißig in der Metall- und in der Emailwerkstätte zu arbeiten. Eine Übersicht über die Erfahrungen,

die der Verfasser bei diesem Anlaß gesammelt hat, sind in dem reizenden kleinen Buch über Email niedergelegt. Nach einer getragenen kurzen Einleitung, die den Dichter verrät, kommt eine Übersicht der Kunstformen, die den in der Literatur bewanderten Forscher zeigt. Den zweiten Teil des Buches bildet eine Abhandlung über die Technik, aus welcher man herausspürt, daß sie vor dem Emaillierofen, aber zugleich in Kenntnis des Verfahrens der Alten niedergeschrieben ist. Etwas von der Präzision dieses Kapitels ist auch auf Rechnung des Verlags zu setzen. F. A. Schütt in Pforzheim ist nicht ein Buchverleger, sondern eine Fabrik für Emailfarben. Wie schon vor Jahren eine Fabrik für Lötmaterialien das ausgezeichnete Buch von Moetefind über die Löttechnik der Alten veranlaßt hat, so hat auch hier eine Fabrik einem lebendigen und reizvollen, dabei nützlichen kleinen Buch das Leben geschenkt. Wer sich über Email und seine Technik belehren und sich dafür enthusiasmieren lassen will, braucht nicht mehr das englische Buch von Fisher zu lesen, er lese den Debo.

Marc Rosenberg.

W. Morgenthaler, Ein Geisteskranker als Künstler. Ernst Bircher-Verlag in Bern und Leipzig. 1921. Arbeiten zur angewandten Psychiatrie.

In dieser Studie wird uns die erschütternde, peinliche Geschichte eines „Schizophrenen" (eines Geisteskranken mit Assoziationslockerung als Grundsymptom nach Bleuler, mit Zerspaltung der Seele nach Prinzhorn)[1] erzählt: der von beiden Eltern erblich belastete Adolf Wölffli muß nach seinem achten Lebensjahre als Verdingknabe dienen, wobei er schwerste Mißhandlungen zu ertragen hat, Scharlach und Lungenentzündung durchmacht, zum Branntweintrinken verführt wird, schließlich Diebstähle begeht, ins Gefängnis kommt, Vergewaltigungen verübt, im Zuchthaus sitzt und im Irrenhaus endet, wo er in 20jähriger Isolierung auf triebhafte Eingebung hin zeichnete, malte, dichtete und komponierte. Das Ergreifendste sind in seinen eigenen, dithyrambischen Episteln voll strotzenden Größenwahnes die Momente der Selbstbesinnung, in denen er sich seines wahren Zustandes erinnert und etwa schreibt: „Und Heutte hänge ich als erschrockener Unglücks-Fall vor Gott dem heil. Geist, am gräßlichsten Galgen-Strik, in Zelle No. 3 der 5. Männer-Abtheilung" usw.

Dieser im bürgerlichen Leben gemeingefährliche Mensch muß im Unterbewußtsein eine noch nachzitternde Angst über die früher schreckhaften Erlebnisse haben (meist wurden damals seine Verbrechen vor ihrer Vollstreckung entdeckt), denn unter den nur selten vorkommenden Handlungen seiner Bilder spielen Hinrichtungen wegen Sittlichkeitsdelikten an jungen Mädchen eine Hauptrolle.

Die eindringliche Arbeit des Verfassers wirft einiges Licht in den finstern Wald dieser kranken Seele. Mit der Liebe des echten Forschers wird das Thema von den verschiedensten Seiten aus beleuchtet. Es gehen uns Einsichten auf in die Zusammenhänge der gesunden und kranken Psyche. So glaubt Morgenthaler, daß dieser Schizophrene ähnlich wie der Gesunde die Arbeit als eine Art Selbstbefreiung erlebt, wir möchten sagen, als „ruhenden Punkt in der Erscheinungen Flucht". Bei Störung dieser Arbeit, die unter starken Spannungen sich vollzieht, treten heftige Unlustgefühle auf.

Aber im Gegensatz zum gesunden Individuum kann bei diesem Wahnsinnigen, der, wie Morgenthaler ausführt, von seinen Überschüssen des psychischen Kapitals aus der Zeit vor Ausbruch der Krankheit zehrt, von einer Entwicklung in der künstlerischen Gestaltung nicht die Rede sein. Da er unfähig ist, Neues in sich aufzunehmen und zu verarbeiten, sind die Merkmale der letzten Jahre: Routine und Erstarrung.

Beigegebene Tafeln bringen Arbeiten Wölfflis. Soviel sich aus diesen Abbildungen erkennen läßt, handelt es sich um ähnliche, flächenhafte, zum Teil geometrische, zum Teil symbolhafte Darstellungen, wie sie die Ausstellung der Blätter aus der psychiatrischen Sammlung in Heidelberg im Kunstsalon Zingler in Frankfurt zeigte. Wegen der Wiederholung des gleichen Motivs oder der gleichen Form spricht Morgenthaler von „schizophrener Stereotypie".

Auch bei Wölffli handelt es sich, wie bei vielen von Prinzhorn in seinem Vortrag vorgebrachten Fällen um einen Menschen, der früher sich nie mit Kunst abgab — ein Beweis, daß auch bei ihm mit dem Wegfall der normalen Hemmungen ursprünglicher Schöpfungstrieb zutage gefördert wurde.

S. Schwabacher.

[1] Ich verweise auf meine Besprechung des Vortrags von Prinzhorn und die Ausstellung aus der psychiatrischen Klinik zu Heidelberg in Zinglers Kabinett, Cicerone, XIII. Jahrg., Heft 4, Februar 1921.

Verschiedenes

Der geschmacklose Tschudi

Als die Jahrhundertausstellung in der Nationalgalerie veranstaltet wurde, führte Peter Behrens eine einheitliche Bespannung aller Räume aus, in leichtem weißen Stoff; die reichlich vorgesehene Ornamentierung stark reduziert auf Wunsch des Ministeriums, welches fürchtete, sie könnten dem Kaiser als sezessionistisch auffallen. Diese leichte Bespannung war nur für die Dauer der Ausstellung gemeint, etwa so wie voriges Jahr die Dekorationen in der Akademie für die Modeausstellung. Tschudi hat sie denn auch alsbald Stück für Stück wieder entfernt, nur bei einem Teil der Räume, im Mittelgeschoß, war

er noch nicht dazu gekommen. Hier habe ich erst jetzt, nach 15 Jahren, bei der Einrichtung der Thoma-Ausstellung, die völlig verschmutzten und zerrissenen Stoffe herausgenommen. Die ursprüngliche Proportionierung und Beleuchtung der Säle und Kabinette ist jetzt wieder da. Karl Scheffler, unser allverehrter Kunstpapst, schreibt nun mit gewohnter Hellsichtigkeit und Tapferkeit einen Artikel über die Thoma-Ausstellung, in dem er all die alten Vorurteile über Thoma wieder auskramt, die gerade durch die Ausstellung endlich überwunden sind, für alle die nicht hören, sondern sehen: Thoma sei nicht „naiv", sondern Courbet sei naiv (pour épater le bourgeois!); Thoma rufe die Idylle zu Hilfe, um seine Kälte zu verbergen, er habe kein ihm eigenes Handwerk usw. Natürlich bekomme ich auch mein Teil ab; was gut an der Ausstellung ist, nämlich der Gedanke, stammt von Scheffler, aber die Ausführung ist schlecht — dies ist seit einigen Jahren eine Platte, die Scheffler in schwierigen Fällen auflegt. Nun äußert er sich auch über die früheren Wandbespannungen, die jetzt wieder herausgekommen sind, er findet sie von einer zum Teil irritierenden Scheußlichkeit. Wahrscheinlich meint er, sie stammten aus Jordans Zeit. Aber tatsächlich hat Tschudi sie gewählt und spannen lassen[1]. Quid nunc? Tschudi, den Scheffler mir immer zwar nicht als Vorbild — denn ich bin viel zu unbegabt einem solchen Vorbild zu folgen — sondern als Gegenbild vorhält, hat die Wände in irritierender Scheußlichkeit bespannt! und nicht nur diese: auch im Erdgeschoß hatte er solche breite Streifen aus Samt und Rips spannen lassen, rot und gelb. Die grünen und rötlichen Wandstoffe in den von mir umgebauten Räumen des Erdgeschosses hat Scheffler seiner Zeit als laut und barbarisch, mich als Verderber des Tschudischen Werkes erkannt. Sie sind aber in Ton und Muster gegen jene Wandbespannungen Tschudis fabelhaft mild und diskret, wie man sich an deren jetzt freigelegten Resten leicht überzeugen kann. Als ich das Erdgeschoß umgebaut hatte, vollzog Scheffler einen scharfen Frontwechsel, von wohlwollender Unterstützung zu hartnäckiger Verfolgung; Grund: die lauten Wandfarben. Demnach müßte er nunmehr eigentlich auch mit Tschudi brechen, posthum. Denn dieser war ersichtlich noch barbarischer als ich. Doch auch hierfür hat Scheffler eine Platte: Tschudi war eben an sich kein geborener Kunstrichter wie Scheffler,

[1] Die breitgestreiften Stoffe scheinen mir allerdings auch wenig günstig, ich habe daher vorgesehen, nach der Thoma-Ausstellung die Streifen auseinander trennen und anders zusammensetzen zu lassen. Ich freue mich, dazu im voraus das allerhöchste placet zu haben und nicht wegen Antastung einer Tschudischen Maßnahme des crimen laesae maiestatis beschuldigt zu werden. Allerdings wird es, wie immer bei mir, eine Halbheit sein, denn ich werde den kostbaren Stoff und die uncassirerische Farbe bewahren, nur das Streifige beseitigen.

sondern er mußte immer erst von den wahrhaft Auserwählten auf das Richtige gebracht werden, er war dann klug genug es zu verstehen, und energisch genug es durchzuführen. Wenn er etwas nicht durchführen konnte, so ist es mein Fehler. Offenbar sind die irritierend scheußlichen Stoffe, mit denen er fast die ganze Nationalgalerie bespannt hatte, vor einer solchen Aufklärung gewählt worden. In bezug auf Bilderkaufen war er damals freilich schon erweckt, hatte mit Liebermann in Paris Durand-Ruel besucht, kaufte dort die französischen Impressionisten[1], aber gerade für diese wählte er zuerst die scheußlichen Wandstoffe. Schwieriger Fall.

Ludwig Justi.

Lichtbilderverzeichnis der staatlichen Bildstelle

Der etwa vor einem Jahr begründete deutsche Kunstverlag G. m. b. H., der auf Initiative des preußischen Kultusministeriums ins Leben gerufen wurde und damals bereits den Alleinvertrieb der staatlichen Bildstelle, einer hoffnungsvollen Gründung des gleichen Ministeriums, übernahm, hat soeben einen mit 14 Abbildungen illustrierten Katalog veröffentlicht, dessen Bearbeitung den wissenschaftlichen Assistenten der Bildstelle, Dr. Geisenheimer und Dr. Hetzer, gedankt wird. Dieser Katalog bringt zum erstenmal das bereits sehr reiche Material der Bildstelle in übersichtlicher Form. Stützt sich der Katalog im ganzen auch auf ähnliche Veröffentlichungen der früheren Meßbildanstalt, die in die staatliche Bildstelle aufgegangen ist, so bedeutet er, zumal im Hinblick auf die Plastik, eine sehr wesentliche Bereicherung und Ergänzung. Hier sind es vor allem neben den eigenen Beständen die Aufnahmen des Deutschen Vereins, die erstmalig der Öffentlichkeit zugängig gemacht wurden. Wenn dieser Katalog, dessen Preis nur M. 4.— beträgt, der Absicht, eine Zentrale der kunstwissenschaftlichen Photographie durch die Bild-

[1] Auf die älteren Franzosen ist er wohl zu spät hingewiesen worden, und es ist daher auch ein Fehler von mir, daß nicht genug von ihnen da ist. Ich hatte auf diesen Vorwurf Schefflers erwidert, daß die berühmten Franzosen, die er nennen kann, jetzt leider zu teuer sind, worauf er mir Fälschung vorwirft, denn er habe sagen wollen, ich soll sie mir schenken lassen, nicht kaufen. Gerade eine Seite vorher steht aber in meiner hier gemeinten Schrift (Habemus Papam), daß die Kapitalisten vielfach nicht nur wenig Sympathie für den neuen Staat haben, sondern daß ihnen außerdem „die Sympathie für die Nationalgalerie gerade durch Schefflers Zeitschrift, die in allen Salons aufliegt, gründlich verleidet wird". Der Herausgeber einer Zeitschrift, die mit offenkundiger Parteilichkeit meine gesamte Tätigkeit tadelt und verdächtigt, während gleichzeitig die entsprechenden Maßnahmen in anderen Museen ausgiebig gelobt werden, sollte sich nicht darüber wundern, daß in seinem Leserkreise die Freude an der Nationalgalerie leidet. Glücklicherweise gibt es ja auch noch Kunstfreunde außerhalb der Schefflerschen Abonnentenschar, und sie unterstützen denn auch die Galerie aufs mannigfachste, soweit sie nicht ebenfalls durch Schefflers Zeitschrift darin gestört werden; die Zurückziehung der Sammlung Grünvold zum 1. Juli ist dafür ein trauriges Beispiel.

stelle zu schaffen, einen ersten Beweis des Gelingens geben sollte, dann ist er in vollkommener Weise Tatsache geworden. r.

Von der Alhambra

Die schwer bedrohte Alhambra war kürzlich Gegenstand einer Interpellation im spanischen Senat, bei der darauf hingewiesen wurde, daß die Bewohner von Granada seit Jahren in ständiger Angst leben, daß dieses berühmte maurische Denkmal vollständig einstürzt. In der Tat sind die Bemühungen des Staates um die Erhaltung der Alhambra sehr spärlich gewesen. Schon 1915 wurde öffentlich darauf hingewiesen, daß der Hof des Harems und ebenso der Pavillon, der die Gräber von Ferdinand dem Katholischen und Isabella von Castilien birgt, zu zerfallen drohen. Das gleiche machte sich in den nächsten Jahren beim „Pavillon der Gemälde" und beim „Damenturm" bemerkbar. Nach einem Kostenanschlag von 1918 hätten die Restaurierungsarbeiten rund 450000 Peseten erfordert, aber erst 1921 bewilligte der Staat ganze 36000 Peseten, die nicht einmal notdürftig den ersten dringenden Bedarf deckten. Nun hat infolge der Interpellation und bestimmt durch den Hinweis, daß in der Alhambrafrage Spaniens Ehre auf dem Spiel stehe, der Unterrichtsminister zugesagt, sich an Ort und Stelle von dem Stand der Dinge zu überzeugen und dann die notwendigen Mittel in das Budget einzustellen. n.

Ein amerikanischer Werkbund

Man berichtet uns aus New-York: Die hier bereits besprochene Ausstellung deutschen Kunstgewerbes im Newarker Museum unter Mr. Danas Leitung trägt bereits Früchte. Auf einer jüngst im Anschluß an diese Ausstellung veranstalteten Versammlung von Interessenten wurde nämlich beschlossen, auf die Gründung eines Kunstgewerbemuseums hinzuarbeiten und in Verbindung damit auf die einer Vereinigung aller am Kunstgewerbe Beteiligten, also der Künstler, Fabrikanten, Händler usw., mit anderen Worten eines amerikanischen Werkbundes nach dem Muster des deutschen Werkbundes. Kommt es während der nächsten Saison zu dieser Gründung, so ist es auch möglich, daß der Aufforderung des deutschen Werkbundes anläßlich der Newarker Ausstellung zur Zusammenarbeit Folge geleistet wird, was einen großen moralischen Sieg deutscher Arbeit und Organisation darstellen würde, gleichgültig, ob das nun hier gleich öffentlich anerkannt werden würde oder nicht. Und ein solcher Sieg würde sicher nicht ohne wertvolle Folgen bleiben, wenn er mit Takt und Klugheit weiter verfolgt würde. F.

Eine Dürer-Feststellung

Als Entstehungsort der beiden bekannten Aquarelle der Albertina, in denen der junge Dürer einen Schloßhof von zwei einander entgegengesetzten Seiten zur Darstellung brachte, war seit längerem schon Innsbruck genannt worden, das der Meister auf beiden italienischen Reisen berührt hatte. Man glaubte, in dem Schlosse die Ottoburg an der Innbrücke erkennen zu sollen. Mit eingehenden Untersuchungen über die Baugeschichte der Innsbrucker Hofburg beschäftigt, hat nun Prof. Dr. Moriz Dreger (Innsbruck) die Entdeckung gemacht, daß Dürer den Hof der heute in barockem Gewande sich darstellenden kaiserlichen Hofburg zum Gegenstande seiner zeichnerischen Studien gemacht habe. Dregers mit Hilfe urkundlicher Nachrichten, der Umbaupläne und einiger Stadtansichten des 16. Jahrhunderts versuchte Rekonstruktion des mittelalterlichen Baus deckt sich tatsächlich weitgehend mit der Lage und den Verhältnissen der Burg, in deren Hof Dürer zeichnend gesessen hatte. Bei dem Interesse, auf das alles, was den Meister betrifft, rechnen darf, sei auf die in der Monatsschrift „Kunst und Kunsthandwerk" (1921, Heft 7 bis 10) erschienene Arbeit, deren Titel „Zur ältesten Geschichte der Innsbrucker Hofburg" einen Beitrag zum Leben Dürers nicht vermuten läßt, ausdrücklich verwiesen. r.

Der Verband der deutschen Studierenden der Kunstgeschichte

hielt Anfang Juni seinen ersten Vertretertag in Würzburg ab. Es galt den Zusammenschluß aller jüngeren Kunsthistoriker zum Kampf gegen die stetig wachsenden wirtschaftlichen Hemmungen ihrer Berufsarbeit zu erreichen. Die außerordentliche Verteuerung des Studienmaterials, die Erschwerung von Reisen und die Unterbindung des Verkehrs mit dem Auslande droht die gründliche und umfassende Ausbildung unmöglich zu machen, die allein die heranwachsende Generation zur Bewältigung der großen Aufgaben der Kunstgeschichte befähigen kann. Erschwerend kommt hinzu, daß in unserer im allgemeinen nur für praktische Fragen interessierten Zeit die Kunstwissenschaft nur selten die praktischen Berufen zuteil werdende Unterstützung findet. Die Studierenden der Kunstgeschichte schufen sich deshalb eine eigene Organisation zur Vertretung ihrer Interessen. Als günstiges Vorzeichen für den jungen Verband darf angesehen werden, daß es gelang, reibungslos die jüngeren Kunsthistoriker aller Universitäten deutscher Zunge zu einen und über die wirtschaftlichen Ziele hinaus einen Austausch wissenschaftlicher Anregungen und Erfahrungen anzubahnen.

Paul A. Seehaus

Zu dem in Heft 11 erschienenen Artikel von Willi Wolfradt erwähnen wir nachtragend, daß sämtliche Radierungen von P. A. Seehaus, einschließlich der auf S. 455 abgebildeten, im Verlag der Galerie Alfred Flechtheim, Berlin, erschienen sind.

Der Kunstmarkt

Vom amerikanischen Kunstmarkt

Die letzten Verkäufe dieser recht unerfreulichen Saison zeigten noch einmal den üblen Stand der Dinge hierzulande. Die Ehrich Gallery sah sich genötigt, einen Teil ihrer Bestände auf den Markt zu werfen, offenkundig um etwas Bargeld in die Hand zu bekommen. Was war das Resultat? Ein Rembrandt ging für $ 6100, und ein zwar nur skizzenhafter, aber doch feuriger Rubens von großen Dimensionen, ganz von der Hand des Meisters gemalt, brachte es nur auf $ 5400. Daß der gleichzeitig angebotene van Dyck, „das Bildnis des Thomas Chaloner", nicht mehr als $ 4900 eintrug, war dagegen nicht zu verwundern, denn von van Dyck selber war bei ihm nicht allzuviel mehr übrig geblieben; es war ein „verschmiertes Bild". So endet die Saison ebenso kläglich wie sie begonnen hatte. Da man aber überall von einem Aufleben des allgemeinen Geschäftsganges hört, so hofft man wenigstens für nächste Saison auf bessere Zeiten. Ein wirkliches Gesunden aber dürfte wohl noch etwas länger auf sich warten lassen. Man wird schon froh sein müssen, wenn die nächste Saison ohne schwerere Verluste und Katastrophen vorübergeht. (Hierzu siehe Versteigerungsergebnisse.) F.

Bevorstehende Versteigerungen

Die Versteigerung der Sammlung Chillingworth

Die bekannte Gemäldesammlung des Kommerzienrats Rudolf Chillingworth wird am 5. September in Luzern öffentlich versteigert. Die Auktion, die in der Galerie Fischer (Grand Hotel National) stattfindet, wird von den Kunstfirmen Frederik Muller & Co., Amsterdam, Galerie Fischer, Luzern, und Pro Arte, Basel, durchgeführt. Die Bestimmungen der Gemälde rühren zum großen Teil von Dr. Max J. Friedländer her, der mit dem Sammler jahrelang in guten Beziehungen stand und ihn bei seinen Erwerbungen beraten hat. Die Sammlung umfaßt eine große Zahl von Gemälden erster Meister. Es seien genannt: Italienische Primitive von hervorragender Qualität, Frühmeister vom Range eines Cossa, Signorelli, Gentile da Fabriano, Filippo Lippi; dann deutsche Meister des 15. und 16. Jahrhunderts (Meister der heiligen Sippe, des Marienlebens, von Meßkirch; Koerbecke, Lucas und Hans Cranach, Hans Holbein d. J., Baldung, Striegel und manche andere). Ferner frühe rheinische, oberdeutsche und flämische Meister von großer Seltenheit; bedeutende Niederländer wie Jan Scorel, Isenbrandt und vor allem Rubens, Rembrandt und Hobbema. Über Einzelheiten später an Hand des in Vorbereitung befindlichen Katalogs. Die Sammlung Chillingworth gehört keineswegs zu den Privatgalerien, die über Alter und Tradition verfügen. Der bekannte deutsche Großindustrielle hat sich vielmehr erst während und nach dem Kriege in größerem Maßstab als Sammler betätigt, zumal nachdem er seinen Wohnsitz nach Luzern verlegt hatte. Welche Gründe ihn veranlassen, sich schon nach verhältnismäßig kurzer Zeit (und, wie uns scheinen will, zu keinem besonders günstigen Moment) von seinen Schätzen zu trennen, entzieht sich vorläufig unserer Kenntnis. Sicher aber wird die Auktion als solche eines der wichtigsten Ereignisse der Herbstsaison sein.

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft 14	20. Juli	Heft 14	12. Juli
„ 15	3. August	„ 15	26. Juli
„ 16	17. August	„ 16	9. August

Diesem Heft liegt je ein Prospekt der Kunsthandlung EDGAR GUTMANN, München, und des Kunstverlages ANTON SCHROLL, Wien, bei, die wir besonderer Beachtung empfehlen.

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Reitrain am Tegernsee, Post Rottach.

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone":

BERLIN: Curt Bauer, Berlin-Südende, Märkische Str. 3, II, Tel. Steglitz 110. / MÜNCHEN: Dr. Leopold Zahn, München, Kaulbachstr. 35, I / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Marienstr. 19 / ÖSTERREICH: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerstr. 10 / NIEDERLANDE und BELGIEN: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Willem van Outhoornstraat 29 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelsangstr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / ITALIEN: Dr. Augusto Calabi, Mailand, Via Petrarca 16 / DÄNEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Hotel Belvedere, Raadhuspladsen / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 120 Haven Avenue, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Pietras 361 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92

Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2
Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Zur Geſchichte des Biedermeierglaſes

Mit 42 Abbildungen auf 9 Tafeln — *Von GUSTAV E. PAZAUREK*

Die Transparentmalerei von Kothgaſſer und ſeinen Nachfolgern

Was der ſächſiſche Glasmaler Samuel Mohn in Napoleons Tagen begonnen, führte Anton Kothgaßer[1] (ſpäter[2] nannte er ſich „Kothgaßner") in der Biedermeierzeit unter günſtigeren Verhältniſſen in der damals in allen Geſchmacksfragen tonangebenden Kaiſerſtadt an der Donau zur höchſten Blüte. Auch er war wie Samuel Mohns Sohn Gottlob Mohn, von dem er die entſcheidendſten Anregungen bekommen haben wird, zunächſt Porzellanmaler, dann auch Tafelglasmaler; aber das Wertvollſte, was er uns hinterließ, ſind nicht ſeine großen Glasfenſter in Laxenburg oder Brandhof oder gar die Kirchenfenſter in Feiſtritz oder im Dom von Turin, auch nicht ſeine zahlreichen Porzellanmalereien, die er während ſeiner mehr als einhalbhundertjährigen Anſtellungszeit für die kaiſerliche Porzellanmanufaktur in Wien gemacht, da dieſe Fabrik in ihrer damaligen Blütezeit unter Sorgenthal mehrere bedeutendere Künſtler aufzuweiſen hatte —, ſondern die zarten und doch ſo ſchönfarbigen Mundgläſer — meiſt „Ranftbecher" —, die zum Beſten zählen, was das Kunſtgewerbe der Biedermeierzeit geſchaffen.

Kothgaſſer war ein Wiener Kind und blieb dies auch die ganze Zeit ſeines langen Lebens. Am 9. Januar[3] 1769 als der Sohn eines Gaſtwirts geboren, kam er, früh ver-

[1] J. Meyers Großes Konverſationslexikon (Hildburghauſen, XVIII, S. 1271) nennt ihn irrtümlich „Kothgoſſer", Naglers Künſtlerlexikon IX (1839) S. 350 „Kohlgaſſer" und F. G. A. Reſſel, Baden bei Wien (Wien, 1851, S. 306), ſogar „Rothgaßner". — Er ſelbſt ſchreibt ſich mitunter (ſeit etwa 1825 regelmäßig) „Kottgaſſner". Der Name kommt in den Wiener Adreßbüchern noch in unſrer Zeit in beiden Schreibweiſen „Kothgaſſer" und „Kothgaſſner" vor.

[2] Eduard Leiſching, der in der Zeitſchrift „Kunſt und Kunſthandwerk", XIX, 1916, S. 235, die ältere und neue Literatur über dieſen Glasmaler — Kunſt- und Literaturblatt aus Baiern, Beilage zur „Eos" Nr. 22, Juni 1820; Literatur- und Kunſtblatt II, 1821 zu Nr. 14 des Converſationsblattes; (Hormayrs) Archiv XIV, 1823; Tſchiſchka 1836; Nagler 1839 u. a. bis zum Coburger „Sprechſaal" 1913, S. 40 — gewiſſenhaft verarbeitet und durch intereſſante Daten der Enkelin, Frau Günther-Probſt in Wien, zu ergänzen vermag, irrt, wenn er die Namensſchreibweiſe mit dem „n" als die frühere, „bis etwa 1815", bezeichnet. — Die Akten der Wiener Porzellanmanufaktur, wo er ja ſchon ſeit 1784 angeſtellt iſt, gebrauchen regelmäßig die Schreibweiſe „Kothgaſſer" (vgl. Folneſics-Braun, Geſchichte der k. k. Wiener Porzellan-Manufaktur, S. 125), die wir auch noch auf ſeinen einzigen datierten und ausgeſchriebenen Namens-Signaturen, nämlich auf den Spielkartengläſern z. B. von 1821 und 1822 finden; dagegen lautet der Name in den amtlichen Berichten der 1. und 3. Gewerbeausſtellung von Wien 1835 und 1845 „Kothgaſſner", der einzeln ſchon früher auftaucht, zuerſt 1820 in „Kunſt- und Literaturblatt aus Baiern". — Da die beiden von Leiſching publizierten Geſchäftskarten nicht nur die beiden verſchiedenen Leſarten, ſondern auch die Adreſſen enthalten, läßt ſich das auch urkundlich belegen: Kothgaſſer wohnte nämlich „auf den Spanniſchen Spithalberg bey S: Anna Nro. 227 in 1ten Stock auf die Gaße die Thier Lings" — Orthographie war offenbar nicht ſeine Stärke — in der Alſervorſtadt (alte Bezeichnung für die ſpätere Karlsgaſſe — Conſkr. Nr. 256 —, heutige Waiſenhausgaſſe im 9. Bezirk) nach den Handels- und Gewerbeſchematismen (bei den Volkszählungen 1800—1820 erſcheint er nicht konſkribiert) in den Jahren 1820 und 1821; bei der Volkszählung 1830 treffen wir ihn mit ſeiner Frau Katharina (geb. 1787) und ſeinen Töchtern Thereſia (geb. 1810) und Aloiſia (geb. 1820) auch in der Alſervorſtadt, aber Nr. 275, das iſt jenes Haus „bey den 3 Sternen" in der Währingergaſſe, das die zweite Geſchäftskarte mit der Leſart „Kothgaßner" nennt. — Ich verdanke dieſe gütigen Feſtſtellungen dem Herrn Archivdirektor Hermann Hango vom Archiv der Stadt Wien (1911), der auch — nach der Volkszählung von 1850 — die letzte Wohnung Kothgaſſers feſtſtellte, nämlich: Laimgrube Conſkr. Nr. 108, wo der Meiſter mit ſeiner Frau bei ſeiner mit dem Heizer Joſef Kauſcheder verheirateten Tochter Thereſe wohnte, und wo er auch ſtarb. — Die Jugendwohnung Kothgaſſers, der bereits 1781 verwaiſt war, hat E. Leiſching bereits feſtgeſtellt: das Haus „bey dem goldenen Straußen" auf der Wieden; er lebte damals bei ſeinem Schwager, dem Porzellanmaler Jakob Peter.

[3] Dieſes von der ſpäteren Literatur überſehene Geburtsdatum wird ſchon von F. H. Böckl in (Hormayrs) Archiv für Geſchichte, Statiſtik, Literatur und Kunſt (Wien) vom 22. Auguſt 1823, S. 531, feſtgeſtellt. — Hofrat Dr. v. Trenkwald teilt mir ſoeben freundlichſt einen Auszug aus dem Taufbuch von St. Stephan mit, der dieſes Datum ebenfalls beſtätigt.

waiſt und auf baldigen Erwerb angewieſen, zu Verwandten, die, ſelbſt Künſtler und Kunſtgewerbler, ihn nicht nur bereits am 27. November 1781 an die Wiener Kunſtakademie (zu Füger) brachten, wo verſchiedene Lehrlinge der Porzellanfabrik ihre erſte Unterweiſung zu erhalten pflegten, ſondern ihn auch in die tieferen Geheimniſſe der Porzellanmalerei einweihten. Sein Schwager Jakob Peter, bei dem er wohnte, war in jener Zeit an der Wiener Porzellanmanufaktur als Landſchaftsmaler angeſtellt worden, doch hatte er ſeit 1801 die Erlaubnis, ſich auch als Hausmaler zu betätigen. Auch Kothgaſſer, der für die hohe Kunſt denn doch nicht genügend ſtark veranlagt war, kam bereits 1784 ebenfalls an die Porzellanmanufaktur, wo er, zumal ihm mit der Zeit eine ähnliche Vergünſtigung gewährt wurde, volle 56 Jahre bis zu ſeiner Penſionierung im Jahre 1840 vorwiegend als Deſſinmaler tätig blieb und — mit der Malernummer 96 — eine ſehr ſtattliche Reihe von Porzellanen, vorwiegend Geſchenktaſſen, in liebevoller Weiſe dekorierte. Als er ſpäter ſeinen eigenen Hausſtand begründet und in jenes Haus Nr. 227 in der Alſervorſtadt zog, das er noch lange nachher mit dem ſeit 1804 nicht mehr offiziellen Straßennamen „Spaniſcher Spitalberg“ bezeichnete, blieb er in ähnlicher Geſellſchaft mit anderen Angeſtellten der Porzellanfabrik, die in demſelben Hauſe wohnten, nämlich dem tüchtigen Modelleur und Graſſiſchüler Johann Schaller, der ebenda 1807 nachweisbar iſt, dem Landſchaftsmaler Jakob Schufried (1812), der vornehmlich Wiener Proſpekte auf Porzellan feſthielt (1798—1857), dem Deſſin- und Blumenmaler der Fabrik Franz Mahlknecht (1783—1812), den wir mit dem Fabriksboſſierer Franz Moor 1814 im gleichen Hauſe antreffen[1], von denen ihm einer oder der andere nach 1811 auch bei ſeinen Gläſermalereien geholfen haben mag.

Als nämlich Gottlob S. Mohn im Jahre 1811 aus Dresden nach Wien überſiedelte, um zunächſt bei dem damaligen Profeſſor der techniſchen Chemie am polytechniſchen Inſtitut und nachherigen (ſeit 1827) Direktor der Wiener Porzellanfabrik ſeine chemiſchen Kenntniſſe zu erweitern und zwei Jahre ſpäter in der romantiſchen Ritterburg, die Kaiſer Franz in Laxenburg erſtehen ließ, ein dankbares Betätigungsfeld gefunden hatte, wurde der zwanzig Jahre ältere Kothgaſſer — ohne ſeine Fabriksanſtellung aufzugeben — ſein unzertrennlicher Genoſſe; er begleitete ihn nicht nur dorthin, ſondern auch auf das ſteiermärkiſche Schloß Brandhof des Erzherzogs Johann, wo beide große, bunte Glasfenſter ohne Verbleiung ſchufen, ungefähr in der Art des M. S. Frank in Nürnberg, der ihnen einige Jahre vorausgeeilt war und die Porzellanmalerei, der er früher ebenfalls oblag, aufgegeben hatte. Bei aller Anerkennung der chemiſch-techniſchen Leiſtungen der erſt wieder aufkommenden durchſichtigen Bildmalerei auf Glas berühren uns heute die ungemein grellen „altdeutſchen“ Schnörkel und Wappen um die Bildniſſe der Mitglieder des habsburgiſchen Herrſcherhauſes innerhalb der ganzen laxenburger Theatergotik erheiternd. Was Kothgaſſer in derſelben Richtung in der Pfarrkirche von Feiſtritz (bei Aſpang) in Niederöſterreich ſowie ſpäter für den Dom von Turin gemacht, bedeutet keinen weſentlichen künſtleriſchen Fortſchritt. Kleine, liebenswürdige Talente haben ſich da an Monumentalaufgaben gewagt, denen ſie nicht gewachſen ſein konnten, ſelbſt wenn M. Loder, der Kammermaler des Erzherzogs Johann, oder gar Schnorr von Carolsfeld die Kartons dazu gemacht hatten. Die ganze Zeit, die künſtleriſch doch nur im Kleinen groß war, ſpiegelt ſich unendlich ſympathiſcher wieder, wenn Mohn z. B. das Schloß Feiſtritz[2] oder Kothgaſſer den Erzherzog Johann[3] (Abb. 1) auf Trink-

[1] Feſtſtellung von Archivdirektor Hermann Hango. — Daß ſich Kothgaſſer in der Wiener Porzellanfabrik 1804 in Geſellſchaft des beſten Blumenmalers Joſef Nigg oder gar des ſpäter berühmten Miniaturmalers M. M. Daffinger einen erſten Preis holte, ſpricht gewiß für ſeine Verwendbarkeit, allerdings mit der Beſchränkung auf die Deſſinmalerei.

[2] Pokal mit der Mohn-Signatur von 1815 (mit Bronzefußergänzung), der uns zunächſt in Wien bei der Auktion Dr. Köhler (1917; Nr. 685), dann ebenda bei der Auktion E. Herzfelder I (1921; Nr. 557) begegnet.

[3] Sammlung von Dr. Figdor in Wien, dem ich ebenſo wie Dir. Dr. Sauerlandt-Hamburg, Hofrat Dr. Trenkwald oder den Sammlern Karl Mayer und St. Rath-Wien, Präſident L. Bondy, Oberdirektor

gläsern wiedergeben, obwohl uns selbst auf dem letzteren Becher der Maßstab des Porträtkopfes zu groß gewählt erscheint. Und doch konnten beide den Ehrgeiz nicht unterdrücken, zunächst als Meister großer Tafelglasbilder geschätzt zu werden, weil dabei größere technische Schwierigkeiten zu überwinden waren. Als sein Hauptstück dieser Art bezeichnen die Zeitgenossen übereinstimmend die 21 Zoll lange und 18³/₄ Zoll breite Glastafel, auf der Kothgasser (1823) den Kaiser Franz I. stehend, im Krönungsornate, gemalt hat. Noch im Jahre 1835 stellte Kothgasser bei der ersten allgemeinen österreichischen Gewerbsprodukten-Ausstellung in Wien[1] zunächst ein Glasgemälde nach Fendi aus, dann auch eine Glas-Blumenvase, „einen (!) Thermometer auf einer in Glas gemalten Tafel" und „einige in Glas gemalte Trinkgläser", ohne daß diese näher bezeichnet wären. Und doch müssen gerade diese Trinkgläser, mit denen er sich auf der 3. Wiener Gewerbeausstellung von 1845 allein vertreten läßt (abermals ohne eine Medaille dafür zu bekommen)[2], und die wir als besonders charakteristische, überaus liebenswürdige Schöpfungen der Biedermeierzeit recht hoch werten, dem Künstler namentlich etwa in den anderthalb Jahrzehnten zwischen 1815 bis 1830 eine recht ergiebige Nebeneinnahme gewesen sein[3]. Im letzten Jahrzehnt seines Lebens, als die Mode durch die Schleuderkonkurrenz bereits abgedrosselt war, hat er im wesentlichen nur noch von seiner schmalen Pension und den immerhin bescheidenen Ersparnissen gelebt und starb in seiner letzten Wohnung bei seiner Tochter in der Laimgrube an Altersschwäche am 3. Juni[4] 1851 hochbetagt.

Kothgassers namentlich in Österreich noch in sehr großer Zahl erhaltene Trinkgläser sind natürlich keineswegs lediglich eigenhändige Arbeiten; selbst unter den vielen — stets versteckt — signierten Arbeiten ist die Ausführung so verschieden, daß man schon daraus die Mithilfe anderer Kräfte vermuten müßte, wenn man es auch für möglich halten wollte, daß er neben seiner Tätigkeit als Porzellan- wie als Tafelglasmaler namentlich in der Zeit seiner größten Beliebtheit eine so große Summe von Arbeit hätte bewältigen können. Er folgte aber auch hierin nur dem Beispiel der beiden Mohn, an

---

Ružička, Direktor V. Schick, alle drei in Prag, Frau L. Bloch-Brünn, Kommerzienrat J. Mühsam-Berlin und G. W. Schulz-Leipzig für die gütige Widmung der photographischen Unterlagen der nachfolgenden Abbildungen verbindlichst danke.

[1] Amtlicher „Bericht", S. 275; eine Auszeichnung hat er nicht bekommen. Die ungelenken Ausdrücke scheint der Bericht aus Begleitzeilen des Künstlers übernommen zu haben.

[2] Amtlicher „Bericht" über diese Ausstellung S. 109, Nr. 1778.

[3] In der „Nürnberger Handlung zur goldenen Lampe" von Leopold Schadlbauer auf dem Wiener Stephansplatz wurden zwischen 1815 und 1822 von den dort in Kommission gegebenen Gläsern allein für rund 3000 fl verkauft (nach E. Leisching a. a. O., S. 238), und dabei war das — wie seine sehr ausführlichen Geschäfts- und Empfehlungskarten ebenso nahelegen wie die volle Adresse, die er verschiedenen Gläsern hinzufügt — sicherlich nicht die einzige Verkaufsstelle von Kothgasser-Gläsern. F. H. Böckh sagt in (Hormayrs) Archiv a. a. O. ausdrücklich, daß Kothgassers Arbeiten 1823 nicht nur in der Wohnung des Künstlers, wie in der Hof-Galanterie-Warenhandlung des Johann Pürker zur „Reiseuhr" auf dem Stock-im-Eisen-Platze Nr. 1079 zu haben waren, sondern sogar im Magazin der k. k. Porzellan-Manufaktur, woraus zu folgern ist, daß es sich nicht lediglich um eine stillschweigende Duldung gelegentlicher Privatarbeiten, sondern um offenkundige Förderung der Hausmalerei durch die vorgesetzte Direktion gehandelt hat. — Die Enkelkinder unseres Glasmalers, Maler Karl Probst und seine Schwester, Frau Hofbuchbinder Günther, geb. Probst, besitzen — wie der Coburger „Sprechsaal" 1913, S. 40, bereits mitteilte — außer einzelnen kleineren Werken ihres Großvaters auch noch verschiedene Aufzeichnungen über seine moralischen und geschäftlichen Erfolge. — Nach der freundlichen Mitteilung Trenkwalds kommen außer den beiden ältesten Rezensionen und dem Kommissions-Verzeichnis der „goldenen Lampe" vom 7. April 1815 bis 7. Mai 1822 noch drei Einschreibbüchlein einer Niederlage bei „Herrn von Hablischeck" von 1820, 1823 und 1826 in Betracht, die bei den einzelnen Gläsern die Preise je nach der Ausführung — „geschrieben", „gemahlt", „kondurirt" (!), „gestupft" oder „abradiert" — hinzufügen.

[4] Im Totenprotokoll von 1851 im Totenbeschreibamt wird der 1. Juni dieses Jahres als Sterbetag genannt (frdl. Mitteilung von Archivdirektor Hango); aber im Sterbebuch der Pfarre St. Joseph in Wien IV erscheint, wie mir Hofrat v. Trenkwald nach den Familienpapieren mitteilt, der schon von E. Leisching angegebene 3. Juni angegeben. Eine Verwechslung mit dem Begräbnistage ist ausgeschlossen, da im Kirchenbuch der 5. Juni als solcher genannt wird.

die er sich ja auch sonst anschloß; aber soweit wie diese, die das meiste ihrer Werkstatt zur Ausführung überließen, ging er sicherlich nicht, zumal er auch von der erleichternden Umdruck-Vorzeichnung nur einen sehr bescheidenen Gebrauch machte, was schon durch die ungleich größere Mannigfaltigkeit und Abwechselung in der Wahl seiner Stoffe bedingt ist. Die Mitarbeit anderer ist aber nicht so zu verstehen, daß er etwa gerade für schwerere, etwa figurale Arbeiten stets die Unterstützung anderer Porzellanmaler der Fabrik erbeten hätte, da er gerade auf Glas sein ganzes Können zu zeigen bestrebt war, was ihm auf Porzellan nur in beschränktem Maße vergönnt gewesen ist. Sind die ältesten Arbeiten vorwiegend auf zylindrische Gläser gemalt, die die Ausschweifung des Mundrandes der Mohngläser gewöhnlich nicht aufweisen, sondern nur ab und zu in der Mitte eingezogen erscheinen, so wählte er bald, und zwar nicht nur in Ausnahmefällen, wie dies bei Mohn junior auch vorkommt, sondern seit etwa 1815 ausnahmslos die überaus gefällige, durch Schnittgläser schon vorgebildete Idealform des sog. „Ranftbechers", der außer durch die Ausschweifung des oberen Randes auch durch den vortretenden Fußwulst — sauber geschliffen, in der Regel in Rillen geschlägelt — charakterisiert ist. Zwischen den Rillen der Fußwulst findet man — und zwar schon vom Jahre 1813 an — häufig ganz klein die Signatur „A. K."[1] — meist aufgemalt, nicht eingerissen — oder aber es läuft an dem äußeren Rand der Bodenfläche herum die Bezeichnung: „Der Mahler [auch Erzeiger] wohnt auf den Spanischen [dieses Wort fehlt auch manchmal] Spitalberg N. 227 in Wien" — in ganz kleiner Schreibschrift[2]; nur auf den Spielkartengläsern findet der Maler Gelegenheit, seinen Namen an Stelle des Kartenstempels ganz oder wenigstens teilweise in größeren Druckbuchstaben anzubringen. Alle diese mehr oder weniger versteckten Bezeichnungen sind nicht etwa auf einen Zwang der Wiener Porzellanfabrik zurückzuführen, die von diesen Arbeiten wußte und sie billigte, ja selbst verbreiten half, sondern entsprachen der vornehmen Art des Künstlers, nicht aufdringlich zu erscheinen und den Gesamteindruck nicht störend zu beeinträchtigen, anderseits aber doch den Unterschied von den Mohn-Arbeiten in recht zahlreichen, verschiedenen und meist künstlerisch höherstehenden Werken festzuhalten. Diese Signaturen als Qualitätszeichen aufzufassen oder in ihnen die eigenhändigen Arbeiten zum Unterschiede von Werkstattwiederholungen erblicken zu wollen, dafür geben die Gläser selbst nicht genügend Anhaltspunkte.

Der überaus innige Zusammenhang mit der Porzellanmalerei zeigt sich bei den Kothgassergläsern ungleich stärker als bei den Mohngläsern. Das ganze überreiche Repertoire der noch in den ersten beiden Jahrzehnten geschmacklich führenden Wiener Manufaktur, namentlich so ziemlich alle Darstellungen auf den damals besonders beliebten einzelnen Geschenktassen, kehrten in durchsichtiger Glasmalerei auf den Ranftbechern wieder, und zwar offenbar gleich, wenn irgendein Sujet in Porzellan voran-

[1] Es gibt noch eine A. K.-Signatur auf Glas des 19. Jahrhunderts, die aber mit Kothgasser nichts zu tun hat. Auf einigen farbigen Glastafelbildern z. B. mit Hirschen in einfacher Schwarzlotmalerei und -radierung, die an die noch späteren „Rauchbilder" erinnern —, z. B. in der Sammlung der Frau Tropf in Stuttgart, Schwabstraße 5 (1909) — fand ich die bisher unbekannte und auch noch nicht deutbare Bezeichnung „A. K. 1865". — Würde es nicht schon der Charakter dieser Arbeiten wenig wahrscheinlich machen, bei ihnen an Kothgasser zu denken, so behebt schon die späte Jahreszahl jeden Zweifel.

[2] Diese Signatur findet man z. B. auf den Kothgasser-Gläsern des Hamburgischen Museums, wie in den Privatsammlungen L. Bondy-Prag, Dr. Fidao-Linz, E. Herzfelder-Wien, J. Mühsam-Berlin, Pazaurek-Stuttgart, A. Ružička-Prag, V. Schick-Prag u. dgl., und zwar mit den verschiedensten Darstellungen. Sie sagt uns vorläufig nichts anderes, als daß diese Gläser, wenn es tatsächlich seine eigenen Arbeiten sind — was wir anzuzweifeln keinen Grund haben —, nicht nach 1830 entstanden sein können, da er in diesem Jahre bereits sicher bei den 3 Sternen in der Währingergasse wohnte. — Die Adressensignatur als die ältere anzusehen und die Initialensignatur als die jüngere, ist aber ausgeschlossen, da gerade das älteste, zylindrische Kothgasserglas mit der Jahreszahl 1813 auf Schloß Bartenstein die Buchstaben A. K. trägt.

Abb. 1.
Glas mit Erzherzog Johann.
Wien, Sammlung Figdor.

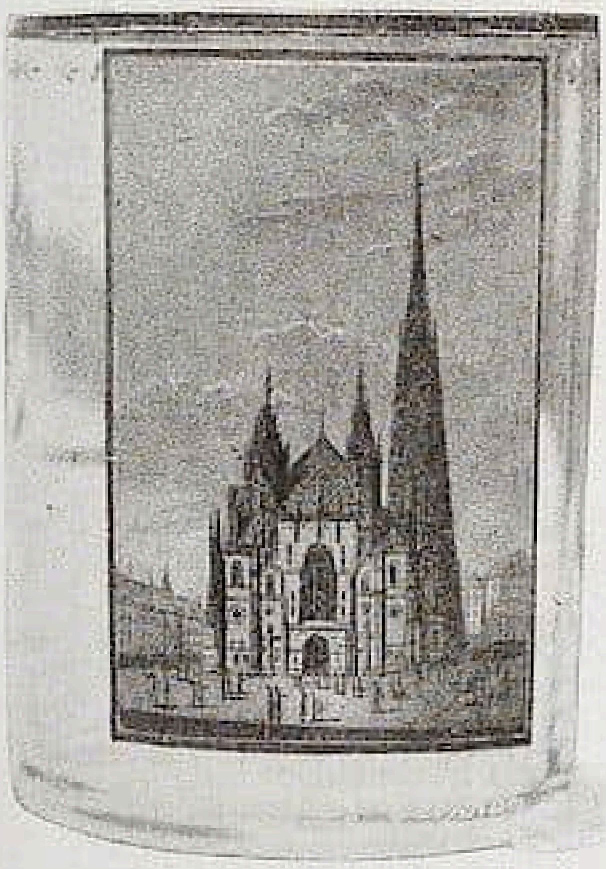


Abb. 2.
Walzenbecher mit dem Wiener Stefansdom (ſchwarz auf grünem Grunde).
Prag, Sammlung V. Schick.

Abb. 3.
Verſilbertes Glas mit dem Wiener Stefansdom.
Prag, Sammlung A. Ružička.

Abb. 4.
Glas mit dem Michaelerplatz.
Wien, Sammlung Carl Mayer.

Abb. 5.
Glas mit Graben-Panorama.
Hannover, Keſtner-Muſeum.

Abb. 6.
Glas mit der Karlskirche.
Wien, bei Stephan Rath.

Transparent gemalte Gläſer von Anton Kothgaſſer in Wien (1769—1851).

Abb. 7.
Glas mit dem Schloß Schönbrunn.
Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.

Abb. 8.
Glas mit der „Spinnerin am Kreuz" nächst Wien.
Reichenberg i. Böhmen, bei Dr. F. Katz.

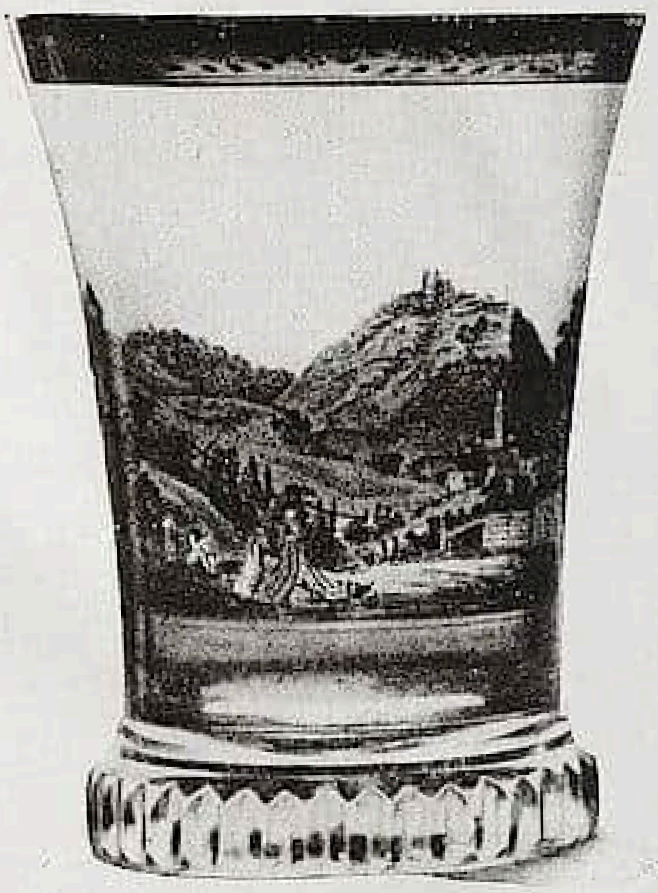


Abb. 9.
Glas mit dem Leopoldsberg bei Wien.
Prag, Sammlung Dr. V. Schick.

Abb. 10.
Glas mit dem Park von Baden bei Wien.
Wien, Sammlung Carl Mayer.

Abb. 11.
Glas mit Maria Zell.
Wien, Sammlung Carl Mayer.

Abb. 12.
Glas mit Schloß Ambras.
Prag, Sammlung L. Bondy.

Panoramen-Gläser von A. Kothgasser in Wien (um 1820).

gegangen war[1]. Kothgasser, der ja selbst in der Manufaktur an der Quelle saß, ging nämlich immer mit der Zeit, so daß er nicht nur an die Stelle antikierender Blättchenränderungen gotisierende Spitzbogenfriese oder Zinnenornamente treten ließ, als ihm dies die fortschreitende Romantik nahelegte — dies hatte ihm ja schon Gottlob Mohn in einzelnen Fällen vorgemacht —, sondern daß er verschiedene in der Mohnwerkstatt (vor 1811) geläufige Gegenstände überhaupt nie pflegte; so besitzen wir von ihm nicht ein einziges Silhouettenglas[2], denn der Schattenriß war, namentlich durch die in Wien zu größter Blüte entwickelte Kleinbildnismalerei, inzwischen auch auf dem Porzellan gänzlich verdrängt worden. Nur ein einziges Mal verwendet er, vielleicht auf Bestellung, allerdings in ganz anderer Art ein auf Porzellan schon vor einem Menschenalter (obendrein mehr in Berlin usw.) totgehetztes Motiv und wandelt auf — Obertassen und Untertassen (Rosen und Vergißmeinnicht). — Merkwürdigerweise aber ist er als Glasmaler ungleich mannigfaltiger denn als Porzellanmaler, da er in der Fabrik nur als „Dessinmaler" Verwendung findet, während er sich auf seinen Trinkgläsern keineswegs auf „Guirlanden, Arabesken, Schriften und Namenszüge" beschränkt — wie schon sein erster Biograph Böckh versichert —, sondern auch „Porträts, Landschaften, Stadt-Prospekte, Jagden, Tierstücke" anbringt; er hätte auch Allegorien, Genre, Embleme, Spielkarten, Blumen usw., kurz alles hinzufügen können, was Kothgasser täglich in der Porzellanfabrik zu sehen Gelegenheit hatte. Eine bestimmte Vorliebe für den einen oder anderen Gegenstand in einzelnen Lebensaltern ist nicht festzustellen, doch scheinen die Panoramengläser mit Wiener Ansichten nach dem Vorbilde Gottlob Mohns den Anfang gemacht zu haben.

Vor 1812 dürfte kein Glas entstanden sein; der in diesem Jahre nach alter Versicherung in der Wiener Porzellanmanufaktur selbst gemachte Zylinderbecher im Museum von Sèvres (Nr. 853), der überdies das Fabriksgebäude der „k. k. Porzellan Manufactur" darstellt, ist noch mit kalten (zum Teil abgesprungenen) Farben bemalt, somit als ein Vorläufer der Gläser von Kothgasser zu betrachten, der doch wahrscheinlich, wenn er bereits technisch leistungsfähig gewesen wäre, es in diesem Falle zu beweisen kaum unterlassen hätte. — Aber nicht wesentlich jünger ist sein ältester Zylinderbecher mit der „Ansicht der Metropolitan-Kirche von St. Stephan" von Wien, mit der Signatur A. K. in der Sammlung V. Schick in Prag (Abb. 2), zumal hier trotz aller Abhängigkeit von seinem Mohnvorbilde von 1812 (z. B. bei J. Mühsam-Berlin) ein deutliches Streben wahrnehmbar ist, nicht als interesselose Kopie gewertet zu werden. Daher ist das Rechteckbild mit der Kirchenansicht nicht polychrom, sondern nur schwarz gemalt und obendrein auf grünen Grund gestellt, was Mohn nie und auch Kothgasser mit Ausnahme von zwei unbezeichneten gleichzeitigen Wiederholungen[3] und eines Wasserglases mit dem sonst Mohn-artigen „Brühlweg durch das Klausenthal" (in der Sammlung V. Schick in Prag) kaum wieder getan hat, obwohl er gerade für diese Auffassung auf ähnliche Porzellanvorbilder hinzuweisen vermag. Fehlt auch noch die später stets wiederkehrende Rahmeneinfassung des Bildes, das hier noch in der Weise Mohns nur mit einer Strichleiste

[1] Dies wäre der einzige Fingerzeig, aus den nur in den allerseltensten Fällen datierten Kothgassergläsern deren zeitliche Reihenfolge einigermaßen festzulegen (wenn uns schriftliche Aufzeichnungen im Stiche lassen), da die damaligen Wiener Porzellane — um solche aus anderen Fabriken handelt es sich hier überhaupt nicht — stets (wenigstens dem Scherben nach, also ein Terminus a quo) genau datiert sind.

[2] Zum Unterschied von dem viel größeren, nur um fünf Jahre älteren österreichischen Glasdekorateur Joh. Jos. Mildner (1764—1808), der noch 1805 Silhouetten benützte.

[3] Beide mit französischem Text und weißer Spitzbogenbordüre, beide unbezeichnet; die eine bei Dr. v. Dallwitz in Berlin, die andere in der Auktion Graf Potocki und Neumann bei Lepke in Berlin (1918) Nr. 1008, daselbst als „Mohnglas" bezeichnet. — Das Exemplar von Dir. V. Schick war früher in der Sammlung Dr. v. Walcher in Wien. — Ein bereits bunt gemaltes Zylinderglas mit dem Wiener Stephansplatz (schon mit silbergelbem Rähmchen mit Goldblättchenornament) steht bei Frau S. Lämmle in München.

umzogen ist, so finden wir anderseits eine bei Mohn auch nicht in dieser Art übliche Unterlegung mit Weiß, die Kothgasser bei mehrfarbigen Gläsern auch erst später regelmäßig anwendet; vor allem aber ist bereits hier die in der Mohnwerkstatt stets vernachlässigte Wolkenbehandlung bemerkbar, in welcher gerade der Wiener — auch im Anschluß an die Porzellane — allmählich die größte Stimmungsvirtuosität entfaltet. Gerade beim Wiener Stephansdom hat Kothgasser ein fremdes Vorbild am wenigsten gebraucht; war doch dieser Vorwurf auf Wiener Porzellantassen besonders beliebt[1]; ja von ihm selbst stammt u. a. eine solche schon mit der Jahreszahl 1801[2]. So oft er auch später gerade diesen Lieblingsvorwurf des „alten Steffel" — einen der beliebtesten Artikel der Fremdenindustrie[3], der um 20—25 fl verkauft wurde —, wiederholte, das Bild selbst, das in der polychromen Behandlung die Mohnarbeiten weit in den Schatten stellte, änderte sich nur wenig; nur wird häufig der weiße Emailgrund desselben, der an Stelle der Mattierung der Mohnwerkstätte trat, namentlich dann, wenn das Glas etwa seit 1820 (ebenfalls zum Unterschied von den beiden Mohn, die diese, auch der Porzellanindustrie entnommene, Geschmacksentgleisung nicht kannten) oft außen ganz mit Silber, innen ganz mit Gold oder auch außen und innen nur mit Gold überzogen wird, recht intensiv gewählt, wodurch aber die Transparenz ganz aufgehoben erscheint (Abb. 3). Das schmale, gelbgeätzte Rähmchen, das das Bild einfaßt, zeigt fast immer die gleiche antikisierende Goldblättchen-Anordnung, und auch auf der Mundbordüre der Rückseite kehren die wenigen Varianten von Blümchenranken, Spitzbogenfriesen oder Zinnenornamenten gewöhnlich wieder.

Statt „La cathedrale de St. Etienne à Vienne" wird nun in gleicher Weise in das silbergelbgeätzte Goldblättchen-Rähmchen derselben geschliffenen Fußwulstgläser abwechselnd die ganze Serie von Panoramen aus Wien und Umgebung eingespannt, die vornehmste Ansichtskartenserie der damaligen Zeit, die unmittelbar vorher auch für Einzelgeschenke auf Wiener Porzellan[4] in gleicher Reichhaltigkeit und in fast übereinstimmender Ausführung bereits die größte Beliebtheit gefunden hatte, und zwar auch meist mit französischer Beschriftung schon für die vielen internationalen Gäste, die der Wiener Kongreß in die lebenslustige Donaumetropole zusammengeführt hatte: „Place de la Cour Imp.le et Roy.le à Vienne", der innere Burghof noch ohne das Kaiser-Franz-Denkmal (z. B. in der Sammlung Figdor oder — mit A. K.-Signatur — bei H. Rothberger, auch in Wien), „Vue de Place St. Michel à Vienne", der Michaelerplatz[5] mit

---

[1] Die Wiener Porzellanausstellung von 1904 im Österreichischen Museum führte unter den Nummern 166, 241, 1519, 1628 und 1663 allein fünf Stück vor, die auf Porzellan von 1803—1828 gemalt sind.

[2] Kupferlüstertasse mit Reliefgold bei Rudolf Stein in Brünn mit der Malernummer 96; in der Ausstellung des Mähr. Gewerbemuseums von 1918, Nr. 102.

[3] Kothgassergläser mit dem Stephansdom befinden sich teils transparent, teils vergoldet, teils mit französischer, teils mit deutscher Unterschrift u. a. in Augsburg (Fugger-Museum), Berlin (Schloßmuseum; A. K.-Signatur), Charlottenburg (Schloß; A. K.-Signatur), Linz (Museum Franc. Carol.; ganz vergoldet), Prag (Kunstgew.-Museum), Wien (Österr. Museum; ganz vergoldet) oder in den Sammlungen Carl Mayer-Wien, J. Mühsam-Berlin, Pazaurek, A. Ružička-Prag (Abb. 3; ganz versilbert), V. Schick-Prag (auch außen vergoldet), ferner bei den meisten Wiener Auktionen, z. B. Dr. Frank, 1904, Nr. 19, N. de Szemere, 1910, Nr. 198 (außen versilbert), Dorotheum vom 16. Dezember 1912, Nr. 81 (Abbildung), E. Herzfelder (1921: I Nr. 502; II Nr. 369); aber auch in der Auktion Schwarz (München 1916, Nr. 97 A) usw. — Kothgasser unterscheidet in den Einschreibebüchern die verschiedenen Ausführungsarten, nach denen sich auch die Preise richten.

[4] Vgl. J. Folnesics: Die Wiener Porzellansammlung Karl Mayer (1914), Nr. 227ff., die mit der Sammlung des Österreichischen Museums so ziemlich die vollständige Musterkarte der Wiener Panoramentassen, namentlich aus den ersten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts, vereinigt; auf einem besonders schönen Frühstücksservice von 1801 (Nr. 147) daselbst finden wir den Neuen Markt, den Stock-im-Eisen-Platz, die Leopoldstadt, den Prater, den Augarten und die Brigittenau auf die einzelnen Stücke verteilt, alles Bilder, die in gleicher Weise später auch auf Kothgasser-Gläsern wiederkehren.

[5] Der Vergleich mit dem vorangegangenen schlichteren Mohn-Glasbecher mit derselben Ansicht in der Auktion E. Herzfelder I, Nr. 395 (Abb. im Katalog bei L. Schidlof) ist interessant.

der Hofreitſchule und dem früheren Burgtheater (der hohe Kaufpreis ſchwankte für dieſes Glas damals zwiſchen 26 und 42 fl; z. B. in der Sammlung Karl Mayer-Wien; Abb. 4), „Place de la Bibliotheque I. et R. et la Statue de Joſeph II à Vienne" (z. B. in derſelben Sammlung oder in der Sammlung Figdor-Wien, hier ganz vergoldet, ebenſo bei dem Exemplar des Öſterreichiſchen Muſeums, und zwar vor 1839, das ehedem dem Nationalfabriksprodukten-Kabinett des k. k. Polytechniſchen Inſtitutes, ſpäter dem Technol. Gewerbemuſeum angehört hatte), „Vue de la Chancellerie Imp. Roy. de guere et de l'église sur le Hof à Viene" (mit A. K.-Signatur in der Sammlung Figdor), die Freiung mit dem Gräfl. Harrachſchen Palais (z. B. Wien, Auktion Dr. Frank 1904, Nr. 17), „La place dite Stock am Eisen à Vienne" (z. B. Wien, Auktion E. Herzfelder I, Nr. 400), Der Hohe Markt (z. B. 282. Dorotheum-Auktion 1918, Nr. 307), „Blick auf den neuen Markt in Wien" (z. B. innen vergoldet, außen verſilbert, in der Sammlung Figdor), „Vue de la place, dite Graben à Vienne" (mit A. K.-Signatur, z. B. Hannover, Keſtner-Muſeum; Abb. 5), „Die Kärnthner Straße in Wien" (noch auf einem Walzenbecher, ohne Signatur bei Carl Mayer-Wien) oder ein einzelnes Haus darin, nämlich Nr. 1073 (Wien, Öſterreichiſches Muſeum), die Karlskirche (z. B. bei Stephan Rath-Wien; Abb. 6 oder in einem ganz vergoldeten, ſpäten Exemplar von 1839 im Öſterreichiſchen Muſeum), das Luſtſchloß Schönbrunn (Ladenpreis 40 fl.; Abb. 7; Hamburgiſches Muſeum für Kunſt und Gewerbe) oder die „Gloriette" im Schönbrunner Park (z. B. bei H. Rothberger-Wien oder ganz vergoldet in der Sammlung Figdor), „Das Spinnerkreuz[1] am Wienerberg", im Hintergrunde die Stadt Wien (z. B. bei Dr. Ferd. Katz in Reichenberg in Böhmen; Abb. 8), „Das Kahlenberger Dörfchen und der Leopoldsberg" (z. B. bei V. Schick in Prag; Abb. 9; der geſchlägelte Fußwulſt weiſt eine abweichende roſa Färbung auf, auch wegen den fehlenden Wolken könnte man bei dieſem nicht ſignierten Glaſe auch an Gottlob Mohn denken), „Anſicht von Tivoli nächſt Wien" (z. B. Öſterreichiſches Muſeum, früher Technologiſches Gewerbemuſeum in Wien), „Vue de la ville de Baaden près de Vienne" (ein nur als Schülerleiſtung zu bezeichnendes Exemplar bei A. Ružička-Prag) und „Vue du Parc à Baden (z. B. bei Carl Mayer-Wien; Abb. 10), „Liechtenſtein bei Wien" (abweichende Schülerarbeit in der Sammlung Figdor-Wien). — Bei allen dieſen und ähnlichen Trinkgläſern handelt es ſich nicht um zuſammenhängende Sätze, ſondern um Einzelſtücke für Freundſchaftsgeſchenke. Aber auch Kothgaſſer verſuchte es wenigſtens einmal, ähnlich wie dies ſchon Samuel Mohn mit dem mecklenburgiſchen Hofe probiert hatte, gleich eine Kollektion offenbar mit beſonderen Beziehungen zuſammenzuſtellen und hatte damit mehr Glück; dieſe Serie von 12 Gläſern in gleichzeitiger Lederkaſſette, die auch eine höfiſche Beſtimmung hatte, nämlich als Hochzeitsgeſchenk für die Erzherzogin Leopoldine diente, hat ſich uns noch erhalten[2]. Geſchäftlich

[1] Vgl. die ſogar bis auf die Staffage ganz übereinſtimmende Wiener Porzellantaſſe von 1809 bei Heinrich Rothberger in Wien (Folneſics und Braun: Geſchichte der k. k. Wiener Porzellan-Manufaktur (1907), S. 142. — Es war dem Angeſtellten der Porzellanfabrik, die ſeine Glasmalereien ja wohlwollend förderte, natürlich ganz leicht, ſich für ſeine Gläſer die in der Porzellanmanufaktur benützten Vorlagen — Stiche oder Aquarelle — auch für ſeine häusliche Nebenbeſchäftigung zu verſchaffen. — Vielleicht iſt dieſes Glas dasjenige mit der „Stadt Wien", das im Preisverzeichniſſe Kothgaſſers (E. Leiſching a. a. O., S. 238) mit 62 fl. am höchſten bewertet iſt. — Auch die damals (und heute wieder) ſehr beliebten Wiener M i n i a t u r - P r o ſ p e k t m a l e r e i e n eines Balthaſar W i e g a n d (1771—1846) mögen als Parallelen zu den Kothgaſſer-Panoramengläſern nicht unerwähnt bleiben. Auch unter ihnen kehrt „Die Spinnerin am Kreuz" nebſt anderen Anſichten aus Wien und Baden wieder, z. B. auf einer Leder-Empire-Schreibmappe der Auktion Hofrat Friedrich Uhl (Wien, Dorotheum) Nr. 955, desgleichen der Wiener Stefansdom auf einem Briefbeſchwerer der 955. Auktion R. Bangel in Frankfurt (1918) Nr. 95 oder auf dem gotiſierenden Lederſtammbuch der Caroline Pichler, vor 1828 in der 330. Dorotheum-Auktion, Mai 1922, Nr. 210.

[2] Budapeſt, 15. Auktion des Ernſt-Muſeums (1921); Katalogtafel LII, auf der die Hälfte der Gläſer, darunter drei mit Vedutten (darunter die Wiener Leopoldſtadt), abgebildet ſind; neben 6 Ranftbechern findet man noch 5 kleinere, bauchig geſchweifte, unten brillantierte Gläſer mit Blumendekor und ein leider nicht abgebildetes Glas mit Krone und Doppeladler; eine Flaſche iſt — zum Unterſchiede von S. Mohn — nicht vorgeſehen geweſen.

einträglicher als Einzelbestellungen aber war es jedenfalls, in vielen oder wenigstens mehreren Exemplaren gleichzeitig, wenn auch nur selten (zum Unterschied von der Mohnwerkstatt) durch Umdruck hergestellte Gläser, mit denen in Wien mindestens zwei Jahrzehnte ein glänzendes Geschäft gemacht werden konnte, auch der auswärtigen Kundschaft zur Verfügung zu stellen. So malte denn Kothgasser auf seine Gläser auch auswärtige Panoramen[1], besonders für Bade- und Wallfahrsorte oder sonstige Stätten mit lebhaftem Fremdenverkehr. Als Beispiele seien „Ansicht von Maria Zell in Steyermarkt (!)“ bei Carl Mayer-Wien (Abb. 11) genannt oder „Sitio Amras (!) en Tirol“, was aus der etwas persönlichen Orthographie Kothgassers in das Allgemeinverständliche übertragen wohl „Chateau Ambras“ bedeuten soll, den durch seine Kunstsammlungen berühmten Sitz des Erzherzogs Ferdinand und der Philippine Welser (Abb. 12; Sammlung L. Bondy-Prag). Am häufigsten begegnet uns der hauptsächlichste Weltkurort Karlsbad, und zwar nicht nur im allgemeinen Landschaftsbild, wie „Die neue Straße bey Karlsbad“ (bei Dr. Fritz Fidao in Linz; Abb. 13; mit der Spitalbergsignatur), sondern vor allem der Sprudel (z. B. im Goethehaus von Weimar oder in der Gläsersammlung A. Ružička-Prag), die „Puppsche Allee in Carlsbad“ (z. B. bei Sanitätsrat Dr. Dosquet-Berlin oder als „Puppsche Alle“ (!) mit der Spitalberg-Signatur bei V. Schick-Prag), die Alte Wiese (mit Spitalberg-Signatur in der Auktion E. Herzfelder I, Wien, 1921, Nr. 607) oder der Hirschensprung (Küche des Schlosses Tiefurt bei Weimar). Daß die Hauptstadt des Landes, das ja dem Glasmaler hauptsächlich das Rohglas geliefert haben mag, Prag, nicht fehlt, ist leicht begreiflich; das beste — nicht signierte — Exemplar, stets mit der Burg und dem Veitsdom, nämlich eine „Ansicht des königl. Schlosses in Prag vom Stift Strahof aus“ steht in der Sammlung Leon Bondy-Prag (Abb. 14; fast übereinstimmend mit dem der Herzfelder Auktion I, Nr. 399), während die meisten andern Stücke dieser Gruppe bereits zu den nordböhmischen Nachahmungen zählen. Daß auch die Badestadt Wiesbaden um 1820 Kothgassergläser ihren Gästen vermittelte, bezeugt u. a. der Ranftbecher mit dem „Cursaal zu Wiesbaden“ in der Sammlung A. Ružička-Prag (Abb. 15); die Wiedergabe geschlossener Räume kann sich in der Wirkung natürlich nicht mit Landschaftsbildern oder stimmungsvollen Außenarchitekturen messen; aber das Gegenständliche, selbst ein langweiliger Straßenzug, behielt leider stets das Übergewicht gegenüber dem nur „Pittoresken“ ohne stoffliche Beziehungen.

Nicht so zahlreich und auch vielfach nicht so zufriedenstellend sind die Transparentgläser mit figuralen Darstellungen, namentlich mit Porträts, obwohl auch sie ganz deutlich unter dem Einflusse von Wiener Porzellantassen stehen; gegenüber der Mohnwerkstatt, die das Porträt nur in der Silhouette kannte, bedeutet aber gerade diese, in der Ankündigung durch Böckh an erster Stelle genannte Gruppe eine bemerkenswerte Erweiterung, die namentlich in der späteren Zeit gepflegt worden zu sein scheint. An Kaiser Franz scheint Kothgasser sich nicht gewagt zu haben[2]; er hätte auch mit den zahllosen ausgezeichneten Wiener Kleinbildnissen des ersten österreichischen Kaisers kaum konkurrieren können. Dagegen begegnen uns z. B. im Österreichischen Museum wiederholt Gläser mit dem Porträt Alexander I. von Rußland, von denen das der Sammlung Figdor-Wien (Abb. 16) noch das verhältnismäßig beste ist, während gerade das mit A. K. signierte

[1] Auch auf Tafelglas — nämlich in den Fenstern der Franzenburg in Laxenburg — hatte Kothgasser verschiedene Schlösser und Kirchen (ohne Signaturen) gemalt.

[2] Weder der Zylinderbecher, der aus der Sammlung H. Leonhard-Mannheim (Mannheimer Ausstellung 1909, Nr. 955, dann Lepke-Auktion) in das Nordböhmische Gewerbemuseum von Reichenberg kam, noch der etwas spätere Becher der Sammlung V. Schick-Prag, der sich früher im Egermannhause von Haida befand, stammen von Kothgasser, sind vielmehr beide auf Nordböhmen, wo die Transparentmalerei damals ebenfalls bereits gepflegt wurde, zurückzuführen. — Der Dessinmaler der Porzellanfabrik wollte wohl seinen guten Ruf nicht aufs Spiel setzen, auch nicht mit seinem Kollegen Vincenz Reichel konkurrieren, der auch nur als Dessinmaler geführt wird, dessen Malernummer 89 aber auf einer blauen Wiener Porzellantasse der Sammlung A. Ružička zu finden ist, die gerade das (übrigens recht gut gelungene) Brustbild des Kaisers Franz in ungarischer Gala zeigt.

Exemplar der Sammlung E. Herzfelder-Wien[1] ohne den auf den russischen Kaiser bezüglichen Dankesspruch und ohne die Signatur weder auf Kothgasser selbst, noch auf Alexander bezogen werden würde. Das wohl späteste, aber nächst dem Erzherzog-Johann-Becher (Abb. 1) reifste Porträtglas Kothgassers ist der ebenfalls der Sammlung Figdor angehörige, auch unsignierte Ranftbecher mit dem von Wolken umgebenen Brustbilde des Herzogs von Reichstadt († 1832; Abb. 17)[2], wohl bald nach dessen Tod entstanden; die Akanthusvolutenranken der Mantelfläche stehen auf abwechselnd blauen und rosa Vertikalstreifen, mit denen der Maler ein neues Dekorationsprinzip versuchte, das sich für Porzellan besser eignen mochte, bei Transparentgläsern aber die frühere, unaufdringliche Eleganz vermissen läßt.

Auch ganze Figuren gelingen Kothgasser, der sich hier sklavisch an Vorbilder allerlei Art hält, nur selten. So ist z. B. von allen Heiligengestalten nur die Madonna mit Kind (ohne Heiligenschein, daher auch als „Mutterglück" anzusprechen) mit der A. K.-Signatur im Berliner Schloßmuseum als gelungen zu bezeichnen. Viel primitiver ist sein ebenfalls mit A. K. bezeichnetes Mariazeller Gnadenbild mit dem zu dichten goldenen Strahlenkranz und den — gerade für diesen Maler ungewöhnlich — plumpen Wolken der Sammlung Herzfelder-Wien[3] oder einige mit Vorliebe auf einen Sepiaton beschränkte andere Heilige, wie S. Anna (Sammlung L. Bondy-Prag), S. Magdalena (Herzfelder-Auktion I, Nr. 788 mit Katalog-Abbildung), S. Michael (Herzfelder-Auktion II, Nr. 445) oder S. Agnes. Noch deutlicher erkennt man die Grenzen seines Könnens bei dem doppelt („A. Kothgasser fec." und „A. K. fec.") signierten, Nazarener-Vorbildern nachempfundenen Laterna-magica-Bild auf zwei nur in Pappe montierten verschiebbaren Glaslagen (8,5×6,5 cm) mit den drei Frauen am Grabe Christi (Wien, Österreichisches Museum f. K. u. J.; Abb. 18); mit einem so ungelenken Engel, wie er hier am Grabe Christi sitzt, hätte Kothgasser sein Werk nicht belasten dürfen. Aber wenn wir dies vielleicht auch als eine Jugendarbeit milder beurteilen wollten, auch Stücke aus seiner späten Schaffenszeit, wie der allegorische Huldigungszug auf dem großen Deckelpokal von 1830 oder die Hungaria[4] mit „des Reiches Jubelgruß" zur ungarischen Krönung Ferdinands von 1839 — beide im Technologischen Gewerbemuseum in Wien — bezeugen, daß ihm das Pathetisch-Monumentale einfach nicht liegt, und seine Kräfte für solche Aufgaben nicht hinreichen. — Wenn er dagegen einen Jäger auf der Entenjagd[5], einen Kosaken[6], wie sie schon in der Mohn-Werkstatt entstanden und auch auf damaligen Neujahrskarten vorkommen, die Begegnung von zwei Soldaten (auf einem außen ganz silbernen, innen vergoldeten Glas der Schtschukinsammlung von Moskau) oder ein satirisches Hogarth-artiges Bildchen (Wien, Sammlung Oskar Bondy; Abb. 19) malt, so läßt man sich solche Genrestückchen schon eher gefallen. Ob der im Käfig gefangene, und doch auf alles — pfeifende Junge, den wir auf einem mit A. K. bezeichneten Glase der Sammlung Figdor-Wien (Abb. 20) begegnen, als eine Satire auf den Grundsatz der Metternichzeit „Ruhe ist die erste

---

[1] Auktion Motaxa-Herzfelder bei L. Schidlof in Wien; April 1921, Nr. 382 mit Abb. im Katalog.

[2] Vgl. auch das Glas mit dem Bildnis des Herzogs von Reichstadt im Wiener Österreichischen Museum, Nr. 10564; bei Bruno Bucher (die Glassammlung des k. k. Österr. Museums, 1888, S. 117) leider ebensowenig abgebildet, wie das ebenda befindliche Glas mit dem Kopf des Kaisers Alexander I. von Rußland (Nr. 10492; ebenda S. 116).

[3] Abb. im Katalog der I. Auktion Herzfelder, April 1921, Nr. 716; die Signatur wird erst im Katalog der II. Auktion Herzfelder (November 1921) Nr. 298 erwähnt; auch im Auktionskatalog der Sammlung Dr. Köhler (Wien, C. J. Wawra; 1917), Nr. 710, war dieses Glas noch ohne Signatur angeführt.

[4] Hier sei auch auf das verwandte Glas mit dem hl. Stephan hingewiesen, der die ungarische Krone der Mutter Gottes anbietet; daneben das ungarische Wappen; alles in braungelber Farbe. Budapest, XV. Auktion des Ernst-Museums, Februar 1921, Nr. 1275 (ohne Katalogabbildung).

[5] Abb. im Katalog der II. Auktion Herzfelder, Nov. 1921, Nr. 483.

[6] Mit A. K.-Signatur, auch abgebildet im Auktionskatalog E. Herzfelder I, Nr. 628.

Bürgerpflicht" aufgefaßt werden darf, bleibe dahingestellt; ein österreichischer Staatsbediensteter, der doch Kothgasser war, würde wohl kaum gewagt haben, wider den Stachel zu löcken. Und viel Humor äußert sich sonst in seinen Arbeiten auch nicht. Die genrehaften Darstellungen sind recht schlicht und harmlos, so eine sitzende Dame mit Harfe (Sammlung L. Bondy-Prag; ohne Signatur), Mutter und Kind, „Zarte Liebe! Süße Hoffnung!" (Abb. im Herzfelder-Auktionskatalog I, Nr. 720) oder ein Kinderpaar vor einem Hahn auf Postament „An fertile" (? – Auktion Herzfelder II, Nr. 350). Am beliebtesten ist sein „Blumenmädchen", für das sein Preisverzeichnis 24 fl. fordert; es hat sich uns in zwei verschiedenen Varianten mit abweichenden Sprüchen erhalten, einerseits in freier Landschaft, wie mit der Spitalberg-Signatur in der Sammlung Pazaurek[1] (Abb. 21), anderseits, mit der A. K.-Signatur, hinter einem geöffneten Fenster, in der Sammlung der Frau Lisbeth Bloch in Brünn (Abb. 22). Das Rätsel, warum die Beine beidemal versteckt sind, namentlich durch den recht unbeholfenen Sandberg am Fuße der Baumstämme, wird sofort gelöst, wenn man das benutzte Vorbild, eine Wiener Biedermeier-Wunschkarte — auch im Text mit dem Brünner Glas übereinstimmend — (Abb. 23)[2], den beiden Gläsern gegenüberstellt, auf welcher eben nur der Oberkörper des Kindes erscheint. Gerade dieses Beispiel illustriert mit einem Schlage die Grenzen des Könnens Kothgassers wenigstens auf dem figuralen Gebiete: die Abhängigkeit von der Vorlage, die er doch nur beiläufig wiederzugeben vermag, und seine Unfähigkeit, selbst geringfügige Ergänzungen aus eigenem hinzuzufügen. — Auch die mythologischen und allegorischen Stoffe stehen auf keiner höheren Stufe, ob er nun den Askulap (z. B. Prag, Kunstgewerbl. Museum, oder Sammlung Figdor-Wien, beidemal in Sepiastimmung), den Chronos „Le temps" (z. B. Sammlung A. Ružička-Prag), den ebenfalls braun-camayeu gemalten Herkules (Prag, Kunstgewerbl. Museum) darstellt oder die Hoffnung „L'Espérance"[3], für welches Glas er 20 fl. verlangt, den Frieden „La paix" (mit der A. K.-Signatur in der Sammlung F. Neuburg in Wien; vorher Auktion Dr. Köhler-Wien 1917, Nr. 730), die Freundschaft (Auktion Dr. Köhler-Wien 1917, Nr. 702), die Liebe, bzw. die Unschuld (im Lagerverzeichnis der „Goldenen Lampe" von 1815 zu 14 bzw. 18 fl. eingetragen), eine Allegorie der Musik (Auktion Herzfelder I, Nr. 505) oder der Architektur (Abb. 24; aus dem Etui für die Erzherzogin Leopoldine in der XV. Auktion des Ernst-Museums in Budapest 1921, Nr. 1287). „Réconciliant" lautet die Unterschrift eines wieder versöhnten Liebespaares (in Sepiamalerei auf — von innen — aufgetragenem, weißem Emailgrund) im Nordböhmischen Gewerbemuseum von Reichenberg und „La gratidude" (!) auf einem vergoldeten und versilberten Becher der ehemaligen Sammlung Pelz in Prag, mit einer weiblichen Allegorie nebst Storch vor einem Altar. Namentlich der Amor spielt wie

---

[1] Dieses Exemplar befand sich vor 1907 in der Sammlung Pelz-Prag. Ein zweites, offenbar übereinstimmendes Stück befand sich in der Auktion Dr. Köhler (bei C. J. Wawra, 1917) in Wien unter Nr. 727 und tauchte (inzwischen beschädigt) in der Auktion Herzfelder II in Wien, 1921, Nr. 338 — beidemal ohne Signaturangabe und ohne Katalogabbildung — wieder auf.

[2] Wunschkarten, namentlich die der Wiener Empire- und Biedermeierzeit, sind für alle Glasdekorateure der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine ähnlich reiche Fundgrube für Ideen und Motive, wie es für die Glasschneider und Glasmaler des 18. Jahrhunderts die Stammbücher waren. Namentlich Kothgasser verdankt dieser Gruppe der Gebrauchsgraphik neben den Wiener Porzellanen die fruchtbarsten Anregungen. Fast alles, was er auf Gläser malt, läßt sich auch auf Gratulationskarten unmittelbar zuvor erkennen. Die Präge- und Wedgwoodkarten liefern den Glasdekorateuren die weiblichen Allegorien, Amoretten, Altäre, Urnen usw., die späteren Klapp- und Zugkarten die malerischen Wolkenbildungen, die auch ein Auge einschließen, die süßen Genrefigürchen, die Hunde und Papageien, die Schmetterlinge und Spielkarten, die Stiefmütterchen und Kleeblätter und allerlei sentimentale Embleme nebst flatternden Spruchbändern und liebenswürdigen Freundschafts- und Liebessprüchlein. Auch die Wiener „Kunstbillets" von J. Endletzberger und Genossen atmen dieselbe Stimmung und zeigen vielfach dieselben Schmuckelemente, wie sie auch auf Kothgassergläsern vorkommen.

[3] In zwei Varianten, z. B. in der Auktion Dr. Köhler-Wien (Wawra 1917) Nr. 734 und in der Auktion E. Herzfelder-Wien (Schidlof 1921) Nr. 634.

auf den Glückwunschkarten eine große Rolle: Neben einer Blumenvase treffen wir ihn — mit der Spitalbergsignatur — auf einem Glase der Sammlung A. Ružička in Prag, nebst der Beischrift „Blühe immer“, nach der wir dieses Stück als jenes wiedererkennen, das in dem Preisverzeichnis mit 12 fl. bewertet ist, während daselbst „Amor und Psyche“ 12 fl., „Amor und Psyche im Käfig“ sogar 22 fl. 50 kr. bis 25 fl. kosten. Innerhalb einer Mondsichel stehend oder auf einer solchen sitzend begegnen wir dem Liebesgott in der Sammlung Herzfelder-Wien[1], von einer weiblichen Freundschaftsallegorie am Gängelbande geführt („L'Amour fixée par l'amitie“) in der Auktion Dr. Köhler (Wien, Wawra 1917, Nr. 716; inzwischen ins Österreichische Museum übergegangen), dann wieder mit der Inschrift „Uni par l'amour“ (Wien, L. Schidlofs Auktion vom 19. September 1921, Nr. 586) usw.; auch zwei einander küssende Engelsköpfchen (Budapest, XV. Auktion des Ernstmuseums, 1921, Nr. 1301) kommen vor, wie auf Empireporzellanen, denen auch die Darstellung eines Amors, der die Weltkugel mit einem Netz einzufangen sucht[2], entnommen ist. — Aber etwas Ängstliches, Unsicheres haben auch die besten derartigen Malereien Kothgassers, weshalb man es sehr wohl versteht, daß ihn die Wiener Porzellanmanufaktur trotz des Wohlwollens, dessen er sich da erfreute, und trotz seiner vielseitigen Protektion doch nicht zum Figurenmaler aufsteigen ließ.

Wesentlich einfacher liegen die Aufgaben, wenn es sich um Darstellungen aus dem Tierreiche handelte; hier reichte, bei dem meist kleinen Maßstabe, sein Können recht gut aus, zumal er sich an selbständige Stilisierungen selten wagte. Der Tierkreis in runden oder elliptischen Feldern (auch innerhalb eines schwarzen Streifens)[3] auf Gläsern, die mit 15 fl. verkauft wurden (ein sonst ganz vergoldetes Stück bei Prof. Sallač in Prag; ein mit A. K. signiertes Exemplar in der Auktion E. Herzfelder II, Wien 1921, Nr. 554) oder vorwiegend ornamentale Vogelfriese in gelbbraun (zwei Gegenstücke bei A. Ružička in Prag, eines mit der A. K.-Signatur) oder polychrom (im Österreichischen Museum in Wien[4]) oder bei J. Mühsam in Berlin) auf schwarzem Grunde geben recht wirksame Kontraste, die durch die sonstige, farblose Brillantierung noch gesteigert werden. Weitaus die meisten Tiergestalten sind saubere Wiedergaben naturalistischer Vorbilder, so ein Pferd („La Paix“) in einer Berglandschaft (mit A. K.-Signatur in der Auktion Schidlof vom 19. Sept. 1921, Nr. 581; Abb. im Katalog), Hirsche in unwahrscheinlich blaugrünem Wald (Sammlung V. Schick in Prag), ein Hund mit allerlei sonstigen Liebes- und Freundschaftsemblemen („L'amour et la fidelité“; Prag, Kunstgewerbl. Museum), ein anderer Hund mit einer Tabakpfeife („L'obeissance“; Wien, Auktion E. Herzfelder I, Nr. 589; Abb. im Katalog), ein Hund mit einer Katze in Umarmung („La reconciliation“; bei Prof. Sallač in Prag-Weinberge), ein Storchenpaar („Gratitude“; bei Dr. von Dallwitz in Berlin), ein krähender Hahn mit dem alten, nun ins Französische übersetzten Witz „Quand ce coq chantera, Mon amitié se finira“[5] (Wien, 1917, Auktion Dr. Köhler, Nr. 728) oder eine Henne mit Küchlein

[1] Abbildungen in den Auktionskatalogen, und zwar des letzteren, mit A. K. signierten, Glases (in Grisaille auf grünem Grunde) mit der Unterschrift „L'amour en croissant“ in der Auktion Herzfelder I, Nr. 747, das erstere Glas in der Herzfelder-Auktion II (Nov. 1921) Nr. 605, mit Sternenhimmel und Wolken.

[2] Ein Exemplar in der Sammlung L. Bondy-Prag, das andere, ebenfalls bunte und obendrein mit A. K. signierte in der Auktion E. Herzfelder I, 1921, Nr. 451, wo auch die Abbildung zu finden ist. Beide Stücke tragen die Inschrift „Pas un m'echappera“. — Die dieser Darstellung zugrunde liegende Wiener Porzellantasse ist in der Sammlung A. Ružička in Prag III zu finden, eine grüne Tasse von 1813 mit der Malernummer 137, die sich auf den Blumen- und späteren Dekorationsmaler Josef Geyer (1802—36) bezieht.

[3] Ein Glas mit einem Fries von braun ausgesparten Tieren, Vasen und Früchten auf schwarzem Grunde (Wien, 282. Dorotheum-Auktion, Januar 1918, Nr. 290) trägt die Datierung: 1817.

[4] Abb. in „Kunst und Kunsthandwerk“ XXIV, 1921, S. 248). Vgl. auch den Becher im Museum von Troppau Nr. 2254, der außen und innen ganz vergoldet oben Vögel und Blumenranken in Transparentmalerei aufweist.

[5] Auch dieses Motiv entlehnte Kothgasser dem Wiener Porzellan; eine Kaffeetasse von 1798 mit einem Hahn und der Inschrift „Wenn dieser Hahn kräht, endige sich unsere Freundschaft“ aus dem Besitze von H. Springer-Triest war auf der Ausstellung von Alt-Wiener Porzellan im Österreichischen Museum 1904 zu sehen (Katalog Nr. 2280).

(„La bonne mère"; bei Baron König auf Schloß Warthausen). — Weitaus aber am beliebtesten und gerade in der Glasdekoration aller Zeiten unvermeidlich sind die Tauben, und zwar nicht nur in Gruppen auf einer Schüssel in Nachempfindung des bekannten antiken Mosaiks (mit A. K.-Signatur bei Frau Elisabeth Bloch in Brünn)[1], sondern vor allem natürlich paarweise; sie schnäbeln selbstverständlich bei Mondschein im Geäst eines Baumes als „Unzertrennlich"[2], wobei Kothgasser nicht errötend den Spuren Gottlob Mohns folgt; oder sie schnäbeln auch unter der Devise „Nur bey und mit Dir" (Wien, Sammlung Figdor), ferner fliegen sie, mit einem Bande verbunden, über eine Uferlandschaft und versichern in einem zweizeiligen Spruche ihre Freundschaft[3]. Nicht weniger „Unzertrennlich" ist auch das Papageienpaar z. B. auf einem mit A. K. bezeichneten Glase der Auktion E. Herzfelder (II, Nr. 496; Katalogabbildung). Viele Gläser gerade dieser Gruppe sind übrigens offenbar recht schnell und schematisch gemalt, sowohl was den „Baumschlag" des Hintergrundes als auch die Vögel selbst anlangt, und wenn dem Maler just keine gute Vorlage zur Hand gewesen sein mochte, geraten die Tierchen auch recht primitiv, wie etwa bei dem Ranftbecher mit den beiden Meisen und der Vogelfalle („La dranger", mit der Spitalberg-Signatur bei L. Bondy in Prag; Abb. 25); trotzdem ist es immer wieder der Farbenzauber, der uns mit manchen Unvollkommenheiten aussöhnt. — Von niederen Tieren ist es besonders der Fisch, der entweder einsam und somit etwas dürftig im Glase herumzuschwimmen scheint (z. B. im Gewerbemuseum von Pilsen) oder aber in der Mehrzahl z. B. achtzehn Kugelungen der Mantelfläche (auch in Gesellschaft von Insekten) füllt, was jedoch erst auf den spätesten Gläsern dieser Art der Fall ist, die zum Teile bereits auf die Rechnung der Nachahmer zu setzen sind; ein solcher Becher mit Transparentfischen in Kugelungen, aber auch mit geschnittenen Bildchen aus der sächsischen Schweiz (im Museum von Lübeck) trägt schon die Jahreszahl 1844. — Früher entstand der Ranftbecher mit der silbergelben, intensiv fluoreszierenden Schlange auf schwarzem Grunde, der als Depositum von G. Sulzer in das Frankfurter Goethemuseum gekommen ist und von Goethe, aus dessen Besitz er stammt, besonderer Aufmerksamkeit gewürdigt wurde[4]. — Recht häufig sind auch auf Kothgassergläsern namentlich Insekten, und zwar nicht nur z. B. ein Bienenkorb mit Bienen, der wegen seiner emblematischen Bedeutung als „Betriebsamkeit" Verwendung fand (Sammlung A. Ružička in Prag), und nicht nur die Fliege, die bei allen Transparent-Glasmalern von Schaper über Mohn hinaus unvermeidlich ist, nun aber auch noch mit einer rührseligen Goldinschrift verherrlicht wird[5], sondern vor allem der Schmetterling, den sich Kothgasser auch darum

---

[1] Auch hier hat sich Kothgasser an das bequemere Porzellanvorbild von 1806 der Wiener Manufaktur gehalten, das z. B. im Katalog der Auktion Lanna I, Nr. 1449, abgebildet ist, auch in der Sammlung S. v. Metaxa in Wien vertreten war (Wiener Porzellanausstellung 1904, Nr. 1446).

[2] Zwei mit A. K. bezeichnete Gläser von verschiedener Form zeigen das ziemlich genau übereinstimmende Bild, nämlich ein Zylinderbecher der Sammlung J. Mühsam in Berlin (Abb. bei Rob. Schmidt, Sammlung Mühsam Nr. 348) und ein Ranftbecher der Auktion E. Herzfelder in Wien I, Nr. 430 (Abb. im Katalog); sie gehen auf das Glas von Gottlob Mohn von 1812 zurück, das im Katalog der Auktion Leo Schidlof-Wien vom 19. Sept. 1921 unter Nr. 585 abgebildet ist.

[3] Beide Exemplare mit dieser Darstellung tragen keine Signatur, weder das der Sammlung A. Ružička in Prag, noch das der Auktion E. Herzfelder in Wien II, Nr. 506 (mit Katalog-Abb.).

[4] Ob es sich um ein Kothgasserglas handelt oder um ein Glas seines Nachahmers Mattoni in Karlsbad, der solche Transparentschlangen auf Gläsern anbrachte, wird aus den Worten Goethes „Nachträge zur Farbenlehre", 9 „Trüber Schmelz" (Sämtliche Werke; Ausgabe von K. Goedeke, X, 1885, S. 612), nicht ersichtlich, da von „Wiener und Karlsbader Trinkgläsern" die Rede ist; wahrscheinlicher ist es jedoch ein Stück des Nachahmers Mattoni.

[5] Zwei übereinstimmende (unbezeichnete) Exemplare — in der Sammlung Dr. Max Strauß (Auktion Glückselig & Wärndorfer, Wien, Januar 1922, Nr. 96), wo sich dieses Stück schon viele Jahre befand, und in der Auktion E. Herzfelder I, Nr. 759 — zeigen die Fliege auf der geschliffenen Bodenfläche; auf der Becherwandung gleichlautend: „Seht Freunde, seht die arme Fliege hier — Sie sah den Wein in meinem Glase blinken — Sie sank herab und fand ihr Grab und trank den Tod, wo wir das Leben trinken." — Auch die nicht viel appetitlichere Spinne nebst Netz wird auf der Bodenfläche von Kothgassergläsern angebracht (z. B. Auktion E. Herzfelder-Wien I, Nr. 671).

Abb. 16.
Glas mit Alexander I. von Rußland.
Wien, Sammlung Figdor.

Abb. 17.
Glas mit dem Herzog von Reichstadt.
Wien, Sammlung Figdor.

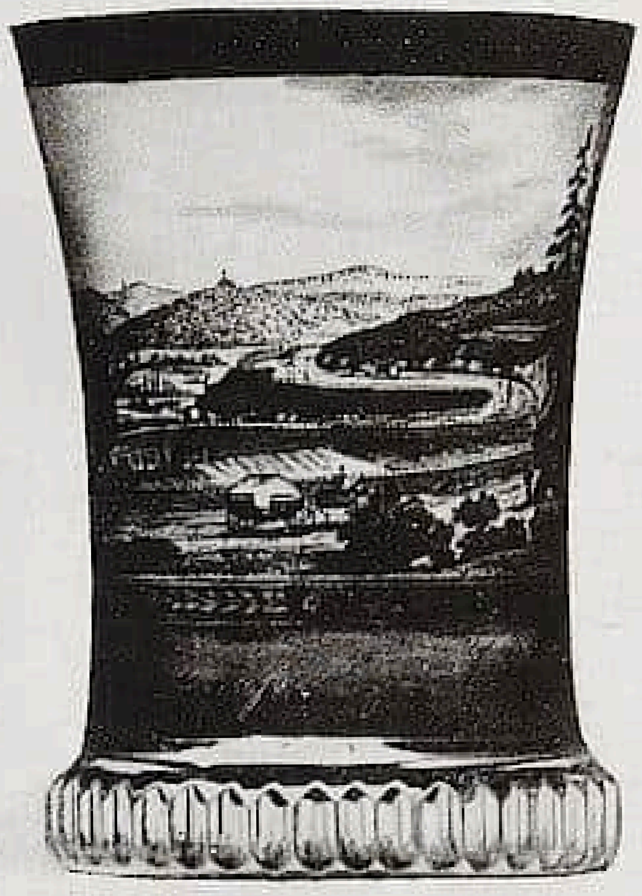


Abb. 13.
Glas mit der „neuen Straße“
bei Karlsbad.
Linz, bei Dr. F. Fidao.

Abb. 15.
Glas mit dem Kursaal von
Wiesbaden.
Prag, Sammlung A. Ružička.

Abb. 14.
Glas mit dem Hradschin in Prag.
Prag, Sammlung L. Bondy.

Gläser von A. Kothgasser in Wien (um 1820—35).

Abb. 18.
Laterna-magica-Bild: Die drei Frauen am Grabe Chriſti;
bezeichnet von A. Kothgaſſer.

Abb. 19.
Glas mit Hogarth-Darſtellung.
Wien, Sammlung O. Bondy.

Abb. 20.
Glas mit dem Flötenſpieler im Käfig.
Wien, Sammlung Figdor.

Figurale Transparent-Glasmalereien von A. Kothgaſſer in Wien.

nicht entgehen lassen konnte, weil seine Farbenreize schon von den beiden Mohn mit viel Glück vorempfunden waren, und er auch in den beiden andern Hauptanregungsquellen, nämlich auf Wiener Neujahrskarten[1] und Wiener Porzellanen[2] immer wieder vorkommt. Nicht im Geiste L. Uhlands, der den Schmetterling (1829) als „Sinnbild der Unsterblichkeit" besingt — dafür hatte man die Ewigkeitsschlange —, sondern als Beispiel des Wankelmutes wird er dargestellt, der sofort durch den ebenfalls entlehnten Zusatz „So bin ich nicht" aufgehoben wird; derartige Schmetterlingsgläser — namentlich mit dem Schwalbenschwanz, Admiral oder Tagpfauenauge — haben sich mehrfach erhalten, z. B. drei Stück in der Sammlung Herzfelder (Auktion I, Nr. 412, 437 und 533, nebst einer Abbildung im Katalog) oder auf einem derben Fußbecher eines Nachahmers bei Prof. Sallač in Prag; auf den späteren Gläsern verteilen sich bunte Schmetterlinge nebst anderen Insekten auf breite Facetten oder auf Kugelungen schwerer Schliffgläser; mitunter sind sie auch auf der Bodenfläche derselben angebracht.

Zu den köstlichsten Arbeiten Kothgassers zählen aber nicht die mit zoologischen, sondern die mit botanischen Motiven. Die transparente Blumenmalerei, die ja bereits die beiden Mohn, wenn auch nur mit begrenztem Programm pflegten, weiter auszugestalten und hier die Fortschritte der Farbenpalette, die man erreichte, in ganzem Umfange zeigen zu können, war naheliegend, zumal in einer Stadt, wo die Porzellanmanufaktur damals die glänzendsten Vertreter taufrischer, naturalistischer Blumenmalerei besaß, wie Josef Nigg (1782—1863) und dessen Genossen und Schüler wie J. Fischer, J. Cloos, E. Pollak u. a. — Die „große Rosen Parthy", die mit 45 fl. zu den teuersten Gläsern der ganzen Preisliste zählte, steht auch tatsächlich den besten Porzellanmalereien dieser Art nicht nach, wie namentlich das schöne Glas von 1828 im Österreichischen Museum zu Wien[3] beweist. Große Rosensträuße[4] allein aber scheinen, nicht lediglich wegen des ziemlich hohen Preises, schwer verkäuflich gewesen zu sein. Man wollte nicht nur Blumen, sondern Blumen mit liebenswürdigen, empfindsamen Beziehungen, also z. B. weniger noch so prächtig gemalte, selbstherrliche Rosen, sondern irgendwelche, selbst schlichten und doch „himmlischen Rosen", die nach dem Schillerwort die Frauen „ins irdische Leben flechten und weben". Das zog und bildete einen viel begehrten Geschenkartikel, zumal das Glas „Ehret die Frauen" — dem bald ein Gegenstück „Ehret die Männer" (um 14 fl.) folgte — schon um 12 bis 18 fl. zu haben war. Solche Stücke, meist unter dem Schillerzitat noch mit einem goldenen und silbergelb gestrichenen, brillantierten Reifen versehen, sind uns in verschiedenen Varianten[5], bei denen die Rosen von anderen gefühlsvollen Blumen begleitet oder durch goldene Liebespfeile unterbrochen werden, erhalten, z. B. im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe (Abb. 26). — Der Rose schließt sich, nur des Namens wegen, trotz der undankbaren blauen Farbe, das Vergißmeinnicht an, zunächst in unmittelbarer Anlehnung an die Rose, wie auf dem mit A. K. signierten Glase der Auktion Herzfelder-Wien II, Nr. 303, mit dem auf Porzellan totgehetzten Spruche „Wandle auf Rosen", dem das Vergißmeinnicht aber bereits „Meine Bitte" entgegensetzt. Diese beiden Worte bleiben auch gewöhnlich — wie auf den Exemplaren des Stuttgarter Landesgewerbemuseums oder in der Sammlung Passavant in Frankfurt a. M. — die stereotype Unterschrift unter dem Vergißmeinnicht, mag dies nun friesartig unter dem Mundrand oder in einem — wo-

[1] Vgl. Pazaurek: Biedermeier-Wünsche (Stuttgart 1908), Tafel 35.

[2] Z. B. auf einer Kaffeetasse von 1819 mit der Inschrift „So bin ich nicht" bei Baronin E. Banhans; Wien, Österr. Museum; Ausstellung von Alt-Wiener Porzellan 1904, Katalog Nr. 2282.

[3] Früher im Technologischen Gewerbemuseum in Wien; es trägt noch den alten Zettel mit dem Erwerbungsjahr 1828 des ehemaligen Nationalfabriksprodukten-Kabinetts des k. k. Polytechnischen Institutes; abgebildet von E. Leisching a. a. O., S. 237.

[4] Z. B. auch auf dem Kothgasserglas der Wiener 282. Dorotheum-Auktion von 1918, Nr. 271 (kleine Katalogabbildung).

[5] Abbildungen z. B. in den Wiener Auktionskatalogen der Dorotheum-Auktion vom 16. Dez. 1912 (Dr. v. Walcher), Nr. 214; in der 282. Dorotheum-Auktion, Januar 1918, Nr. 280, oder in der Auktion E. Herzfelder I (1921), Nr. 775.

möglich von einer Ewigkeitsschlange umrahmten — Rundmedaillon als Sträußchen angebracht sein; auch als Streublümchen findet man es verteilt, wie z. B. mit der Devise „Andenken der Freundschaft" im Landesmuseum von Linz a. D. — Viel häufiger, auch koloristisch dankbarer, ist das Stiefmütterchen, dessen französischer Name den unangenehmen Beigeschmack des deutschen ganz vergessen ließ. Selbst wenn deutsche Begleitworte hinzugefügt wurden, dachte man nur an „Pensée", wie auf dem mit A. K. signierten Glas der Auktion E. Herzfelder I, Nr. 419 (Katalogabbildung), mit dem Spruchband „Der schönste Wunsch für mich" oder ebenfalls in Straußanordnung mit der Bitte „Jeden Morgen denke mein" — z. B. auf dem Glase bei V. Schick in Prag (Abb. 27) —, die sich auch bei Streublümchenanordnung (Auktion Dr. v. Walcher-Wien im Dorotheum 1912, Nr. 217; Katalogabbildung) wiederholt. Die meisten Stiefmütterchengläser — gewöhnlich mit Bordüren-Anordnung — tragen jedoch französische Inschriften[1]; die ersten Gläser dieser Gruppe, die sich in der Malerei des Randes noch eng an die Mohn-Gläser anlehnen, z. B. das mit A. K. bezeichnete Stück der Sammlung Pazaurek, lassen auch jedes Begleitwort ganz weg. Stiefmütterchen (oben) im Verein mit gelben Immortellen (unten) — ein dankbarer Farbenkontrast — finden wir auf einem der wenigen datierten Gläser, nämlich auf dem in der Mitte eingezogenen Becher des Österreichischen Museums in Wien (früher in der Sammlung Dr. v. Walcher); in einer matten länglichen Kartusche der Vorderseite ist hier die große Jahreszahl 1823 eingefügt, und zwar aus Blümchen gebildet, wie wir dies auch auf gleichzeitigen Wiener „Kunstbillets" von J. Endletzberger sehen können. Aber auch allein kommen Sträuße aus Immortellen, meist innerhalb eines Ewigkeitsschlangen-Ringes, vor, und zwar mit der Beischrift „Puissiez vous être telle"[2], schließlich auch — von Schmetterlingen umgaukelt — Erdbeerblätter und Gräser[3] (z. B. im Kunstgew.-Museum in Prag) oder Feldblumen zwischen gelben Getreideähren (beim Grafen Kinsky auf Schloß Bürgstein). — Zu den einfachsten Blumengläsern Kothgassers zählen die häufigen Ranftbecher oder Stengelgläser mit einem drei- oder vierfachen Kleeblatt; als die billigsten Erzeugnisse — nach dem Preisverzeichnis zwischen 10 bis 12 fl. — blieben sie auch in der Regel nichtsigniert. Das dreiteilige Kleeblatt pflegt mit den Emblemen von Glaube, Liebe und Hoffnung in Gold gedeckt zu sein und die Unterschrift zu tragen: „Mag um uns her ein strenges Schicksal walten — Wir folgen euch ihr hehren lichtgestalten", — was Emblemen gegenüber etwas verwunderlich sein mag. Auf dem vierblättrigen Kleeblatt verteilen sich gewöhnlich die Worte: Gesundheit verlängere Dein Leben[4]. — Nicht häufig, weil nur auf besondere Bestellung angefertigt,

---

[1] Auf zwei mit A. K. bezeichneten weiteren Gläsern mit Streublümchen-Stiefmütterchen der Sammlung V. Schick in Prag und der Sammlung Pazaurek steht auf dem gelben bzw. goldenen Band „Elles sont touts pour Vous"; sonst — nämlich im Kunstgew. Museum in Prag, in der Sammlung Figdor in Wien, bei Prof. Sallač in Prag, bei Frau S. Lämmle in München, in der Auktion Dr. Köhler-Wien Nr. 715 usw. — lautet die Inschrift gewöhnlich „Mes pensées Vous suivent, Et le souvenir me reste". — Auf den Vorbildern, an die sich Kothgasser anlehnt, lautet der Text in der Regel kürzer; sowohl die Wiener Wunschkarten (z. B. Pazaurek, Biedermeierwünsche „Kunstbillet" auf Tafel 47), als auch das Wiener Porzellan — z. B. auf den Tassen der Sammlungen von Metaxa-Wien von 1794 oder H. Springer-Triest von 1798, in der Wiener Porzellanausstellung 1904 im Österreichischen Museum Nr. 1389 und 2284 — steht beim (allerdings einzelnen) Stiefmütterchen lediglich „à moi". Auf einer bei Herzberg in Augsburg erschienenen Karte mit einem Stiefmütterchenstrauß kann man allerdings lesen: Pensées — das Blümchen Denk an mich — Pflückte meine Hand für Dich.

[2] Z. B. in der Gläsersammlung von F. Neuburg in Wien oder in der Auktion Dr. Köhler-Wien (Wawra 1917), Nr. 729. — Auf Wiener Porzellantassen führen die gleichartigen Unsterblichkeitsblümchen die Inschrift „Tel est mon amitiè", z. B. in der Alt-Wien-Porzellanausstellung 1904 des Österreichischen Museums in Wien, Nr. 2243. — Schon in der Mohn-Werkstatt waren die Immortellen namentlich in Beziehung auf die Königin Luise beliebt gewesen.

[3] Auch dieses Motiv ist vollständig dem Wiener Porzellan entlehnt; vgl. Folnesics und Braun: Geschichte der Wiener k. k. Porzellan-Manufaktur (1907), S. 147: Kanne von 1806.

[4] Auch in französischer Übersetzung: Que la santé prolonge votre vie. — Beispiele für beide Arten in den Prager Sammlungen L. Bondy und A. Ružička, in der Sammlung Pazaurek, in der Auktion E. Herzfelder I, Nr. 458—460. Das Motiv kommt ebenfalls auf Porzellan und Wunsch-

sind die Blumen-Akrostichon-Gläser von Kothgasser, bei denen im breiten Fries die Anfangsbuchstaben der Blumen — entweder in deutscher oder in französischer Auflösung — den betreffenden Vornamen bilden. Ein mit A. K. bezeichnetes Glas der Sammlung Dr. W. v. Dallwitz in Berlin zeigt z. B. nebeneinander die Blumen: Maiglöckchen, Anemone, Rose, Jasmin, Aurikel, Narzisse, Nelke und Aster, was den Namen „Marianna" bildet; ein ähnliches, ebenso signiertes Glas steht in der Gläsersammlung Waldeck in Mannheim[1], ein anderes, erst von 1839, im Österreichischen Museum in Wien[2]. — Daß Kothgasser bei Blumendarstellungen den mühsamen, schwarzen Deckgrund nicht zu benützen pflegt, sei nebenbei bemerkt; auch bei Biedermeierporzellanen wird ja der dunkle oder gar schwarze Blumenhintergrund erst in der Spätzeit Mode.

Um so ausgiebiger verwendete Kothgasser dagegen den schwarzen Hintergrund, wenn er Mond und Sterne auf seinen Gläsern anbrachte; der schwarze Nachthimmel bedeckt hier — eine ebensolche Geschmacksentgleisung, wie die vollkommene Vergoldung oder Versilberung — die ganze Glasmantelfläche, nur die Gestirne nebst den beleuchteten Wolkenpartien sind ausgespart und silbergelb gestrichen; der Glascharakter wird dabei gänzlich vernachlässigt. Solche Ranftbecher, wie in der Sammlung A. Ružička in Prag (Abb. 28 und 29) oder im Gewerbemuseum von Olmütz, sind in der Wolkenbehandlung gewöhnlich nicht so glücklich, wie die sehr duftigen Tageswolkenmalereien auf den Panoramengläsern, obwohl doch gerade auch hier sehr gut graphische Vorlagen zur Verfügung gestanden wären[3]. Aber wie bei den Blumen ist auch bei den Gestirnen das Naturwissenschaftliche natürlich Nebensache; lieber noch malt Kothgasser den einzelnen Stern mit einem passenden Spruch, z. B. „Hell am Morgen, wie am Abend", und fügt zwischen den acht Spitzen das Wort "Andenken" — wie auf dem mit der Spitalbergsignatur versehenen Glase des Hamburgischen Museums (Abb. 30) — oder für seine internationale Kundschaft die aus ebensovielen Buchstaben bestehende Übersetzung „Souvenir"[4] ein. Auch die Sonne — bei der zum Unterschiede von dem Luisenglase Mohns auch Goldstrahlen sich mit den silbergelben mischen — ist mehr als Emblem aufgefaßt und ruft uns — wie auf einem mit A. K. bezeichneten Glase der Sammlung Schafranek in Wien, 1918 — ein „bon jour" zu. — Unter den sonstigen emblematischen Stoffen begegnet uns — z. B. in der eben genannten Wiener Sammlung — die Darstellung von Ohr, Auge[5] und Lippen mit der Beischrift „Höre, sehe, schweige"; Gläser mit dieser Devise waren im Preisverzeichnis mit 12 fl. angeschlagen. Auch verschlungene Hände ragen aus Wolken hervor nebst Inschrift „Maintenant et toujour"[6], ferner Füllhörner

---

karten vor. — Auf einer Prägekarte der Sammlung Pachinger-München aber sind auf die vier Kleeblättchen verteilt: Freundschaft, Zufriedenheit, Gesundheit, Glück. — Wenn Kothgassers individuelle Rechtschreibung z. B. in seinen Einschreibbüchern die „Kleeblätter" in „Gleblätter" verwandelt, ist hierin nicht auch eine Beeinflussung von seiten des Sachsen G. Mohn zu vermuten?

[1] Unter den Wiener Porzellanen sind solche Blumen-Akrosticha noch in den zwanziger Jahren beliebt; z. B. in der Auktion Glückselig & Wärndorfer-Wien vom 8. Juni 1920, wo einmal (1825) der Name „Amalie" aus den Blumen Anemone, Mohn, Aurikel, Leberblümchen, Indisches Rohr (?) und Erdbeerblüte, ein andermal (1826) der Name „Catherine" aus den Blumen Clochette, Aster, Tulipe, Helianthe, Epilobe, Rose, Immortelle, Nielle und Eglantine gebildet ist. — Ein Beispiel auf Berliner Biedermeierporzellan mit dem Namen „Carolina" steht in der Sammlung Dr. v. Dallwitz-Berlin.

[2] Abgebildet (ohne zugefügte Namensauflösung) von E. Leisching a. a. O., S. 238.

[3] Auf der Glückwunschkarte von H. F. Müller in Wien, Nr. 71 „O du heiligste der Stunden" ist nicht der Mond, sondern die Sonne in geschickter Wolkenumgebung eingefügt; aber der feinpunktierte Titelkupferstich von J. A. Brückner für die „Gesänge aus Tiedges Urania von Friedrich Heinrich Himmel (Leipzig bei A. Kühnel) zeigt einen so zart abgetönten Wolkenhimmel mit Nachtgestirnen, daß man unwillkürlich an ein gutes Kothgasserglas denkt. — Vgl. auch die Wiener Kometkarte bei Pazaurek, Biedermeierwünsche, Tafel 19.

[4] Z. B. nebst Monogramm E. L. P. — also auf Bestellung — in der Auktion E. Herzfelder I (1921), Nr. 742.

[5] Auf Empireporzellanen und damaligen Elfenbeinminiaturen beliebt, aber auch wieder auf Glückwunschkarten (vgl. Pazaurek, Biedermeierwünsche, S. 25); Wien, Müller, Nr. 294.

[6] Katalog der Auktion Dr. Köhler-Wien, 1917, Nr. 711 und der Auktion E. Herzfelder-Wien II (1921), Nr. 454. — Wolkenhände sind in der Glasdekoration ein schon seit dem 17. Jahrhundert beliebtes Motiv.

nebst Lorbeeren und dem Wunsche „Glück und Gesundheit kröne deine Lage“[1]. Neben Emblemen findet man bei billigeren Gläsern nur Schriftdarstellungen, die z. B. in einem schwarzen Fries ausgespart das immer wiederkehrende Wort „Andenken“ oder „Souvenir“ mit dem Namen des betreffenden Badeortes, z. B. Baden[2] oder „Bilieter geschrieben am Weißen Grund“ (z. B. in der Sammlung Pazaurek). Anderseits sehen wir zu besonderen Anlässen gefertigte individuelle Kompositionen, die dem Kothgasser, wenn er den betreffenden, ausgeführten Entwurf nicht mitgeliefert bekam, viel Schweiß verursacht haben müssen. Hierher gehört etwa der Philosophen-Becher der Sammlung Dr. Max Strauß in Wien (Auktion bei Glückselig & Wärndorfer, 1922, Nr. 95) mit der Eule auf dem Quaderstein mit dem Philosophennamen Zeno, nebst Büchern, einer antiken Lampe und Spruch. Wie mager, unzusammenhängend und gequält solche „inhaltsschweren“ Gläser auszufallen pflegten, wenn keine oder nur eine dilettantische Vorzeichnung zur Verfügung stand, zeigt z. B. der patriotische Becher der Sammlung A. Ružička in Prag (Abb. 31 und 32 von zwei Seiten), eine Weiterbildung des dürftigen Ankers am Flußufer[3]. Solche Arbeiten nur als „Werkstattleistungen“ bezeichnen zu wollen, dafür fehlen uns alle Anhaltspunkte; gerade das Glas mit der Friedenspalme des Kaisers Franz, dem Adler auf der Weltkugel und dem Wappenstein ist in seiner sehr sorgfältigen Ausführung vielmehr sicherlich als eigenhändige Arbeit Kothgassers anzusprechen. Künstlerische Erfindungsgabe besaß er eben nur in allerbescheidenstem Umfange, so daß man es verständlich findet, daß er trotz seiner langen Lebens- und Arbeitszeit in der Porzellanfabrik nicht aufrückte, sondern immer nur in kleinen, netten Ornamentdetails seine Betätigung erschöpfte. Und trotzdem haben selbst ungelenke Kompositionsversuche, zu denen schon sein ältestes, bisher nachweisbares und mit A. K. bezeichnetes Glas auf Schloß Bartenstein mit den drei durch Palmettenornamente verbundenen Phantasiekronen (!) und der Goldinschrift „Heil den Wiederherstellern der alten deutschen Freyheit 1813“ zählt, für uns viel Anheimelndes, was nicht nur in der meist sehr sorgfältigen Ausführung liegt, in der er alle seine Nachahmer weit in Schatten stellt, sondern auch in der gerade dem Dessinmaler geläufigen sparsamen und doch wirkungsvollen Goldverwendung und besonders in der von keinem anderen Transparentmaler von Hohlgläsern erreichten Leuchtkraft und Zusammenstimmung seiner Farben.

Dies läßt sich auch in der letzten Gruppe von Kothgassergläsern verfolgen, nämlich bei denen, deren Schmuck Spielkarten bilden. In der Mohn-Werkstatt war dieses Motiv unbekannt; auf Wiener Wunschkarten findet es sich wiederholt[4]; aber in der Porzellanmalerei zählt es seit der Mitte des 18. Jahrhunderts geradezu zum eisernen Bestande, zunächst als Staffierung der häufigen Harlekinfiguren der verschiedensten Fabriken, dann aber auch in gleicher verstreuter Anordnung auf Tassen, besonders der Wiener Empirezeit[5]. Die Glasmaler haben große Spielkarten schon längst zuvor, allerdings in Emaildeckfarben, zum Schmucke von Trinkgläsern verwendet, die sich — soweit sie ein Datum tragen — auf die Zeit von 1654 bis 1793[6] verteilen. Aber gerade an diese knüpft Kothgasser nicht an, sondern hält sich mehr an die Porzellanvorbilder,

[1] Wien, Auktion E. Herzfelder II (1921), Nr. 280.

[2] Wien, Auktion E. Herzfelder I, Nr. 739, „Andenken von Baden“ oder Auktion Herzfelder II, Nr. 446, „Souvenir de Bade“.

[3] Z. B. mit der Inschrift „L'Espérance“ in der Auktion Herzfelder I, Nr. 476.

[4] Vgl. Pazaurek: Biedermeierwünsche, Tafel 35 und 36.

[5] Z. B. im Österreichischen Museum in Wien von 1805 (Ausstellung von Alt-Wiener Porzellan im Museum in Troppau 1903, Nr. 384) oder von 1817 beim Grafen Ferdinand Zichy in Budapest (Ausstellung von Alt-Wiener Porzellan in Wien 1904, Nr. 2294; mit der Signatur I. ESTL). — Auch sonstige graphische Erzeugnisse, in Potpourri-Art verstreut, finden sich auf Wiener Porzellan, z. B. auf einer Tasse von 1817 auf der eben genannten Wiener Porzellanausstellung von 1904, Nr. 2269.

[6] Zufällig befindet sich sowohl das älteste, wie auch das jüngste Kartenglas mit Deckfarben beim Grafen Wilczek auf Schloß Kreuzenstein. — Auch auf Fayencekrügen (z. B. von 1783 auf der Münchner Helbing-Auktion vom 13. Juli 1917, Nr. 50) und als seriöser Kleidschmuck auf Miniaturen (z. B. E. Lemberger, Meisterminiaturen, Tafel 5) kommt das Spielkarten-Motiv zur Anwendung.

Abb. 21.
Glas mit dem Blumenmädchen im Freien.
Sammlung Pazaurek.

Abb. 22.
Glas mit dem Blumenmädchen im Fenster.
Brünn, Sammlung Lisbeth Bloch.

Ich bin nicht laut, mein
Dank ist still.
Ich kann nicht Wünsche schreiben:
Der beste Wunsch ist mein Gefühl.
Und wird es ewig bleiben.

Abb. 23. Wiener Neujahrswunschkarte.
(Vorbild für die beiden Gläser Abb. 21 und 22.)

Abb. 24.
Glas mit der Architektur.
Budapest, Ernst-Museum. 1921.

Abb. 25.
Glas mit der Vogelfalle.
Prag, Sammlung L. Bondy.

Figurale Transparentmalereien von A. Kothgasser in Wien (um 1820), nebst einer Neujahrskarten-Vorlage.

Abb. 26.
Glas mit „Ehret die Frauen . . .“
Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.

Abb. 27.
Stiefmütterchenglas.
Prag, Sammlung V. Schick.

Abb. 28.
Glas mit Sternenhimmel.
Prag, Sammlung A. Ružička.

Abb. 30.
Glas mit „Andenken“-Stern.
Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.

Abb. 29.
Dasselbe Glas wie in Abb. 28 von der anderen Seite.
Prag, Sammlung A. Ružička.

Transparent gemalte Gläser von A. Kothgasser in Wien (um 1820—30).

wobei er deren schwarzen Hintergrund nur selten benützte; er setzt vielmehr die kleinen meist mit milchigem Emailgrund hinterlegten Karten lediglich auf das farblose Glas. Weitaus die meisten Kartengläser[1] zeigen lediglich — in verschieden feiner Ausführung — die drei Blätter „Sküs", „Mond" und „Pagat" (die Trull) des Tarockspieles mit der Beischrift „Leur union est notre force"; eines dieser Gläser, noch mit der in der Mitte eingezogenen Form — trägt auch die Spitalberg-Signatur, nämlich das in der Gläsersammlung J. Mühsam in Berlin (Abb. 33); aber es gibt auch Gläser mit viel mehr, auch deutschen und französischen, verstreuten Karten in der Art der Porzellanvorbilder, und diese tragen dann gewöhnlich den Namen des Glasmalers, mehr oder weniger ausgeschrieben, an Stelle des Kartenstempels und obendrein noch die Jahreszahl: Auf dem Glase der Prager Sammlung J. Havlik (Ausstellung im Prager Kunstgew.-Museum 1907/8, Nr. 931) steht 1821 und der Name „Kothgasser", auf jenem beim Grafen Kinsky auf Schloß Bürgstein, ebenfalls mit der Inschrift „Nach Belieben jeden Abend davon zu wählen", sogar viermal der Name „Anton Kottgaßer in Wien" nebst dem Jahre 1822, während auf dem Exemplar vom Jahre 1830 der Sammlung Pazaurek, wo unter den 34 Karten auf schwarzem Grunde der Herzaß-Stempel nur zum Teile sichtbar ist, nur die Namenshälfte „Ant. Kothg." zum Vorschein kommt und bereits als „Kothgaßner" zu ergänzen wäre.

Schade, daß Kothgasser zum Unterschiede von den beiden Mohn seine sonstigen Gläser fast nie datiert hat, so daß wir bei der ewigen Wiederholung der gleichen Motive zu verschiedenen Zeiten seinen genaueren Entwicklungsgang nicht verfolgen können. Wir werden wohl seine Zylindergläser für die ältesten ansehen können, dann die geschweiften Becher mit eingezogener Mitte anzusetzen haben und schließlich die mehr oder weniger kompliziert, aber immer sorgfältig geschliffenen Gläser, unter denen aber der sogenannte „Ranftbecher" allein eine Lebensdauer von rund dreißig Jahren hat. Was in der gleichen Werkstatt sonst an Salzfässern, Messerbänkchen und ähnlichen Dingen, offenbar auch mit Transparentmalerei, entstand, läßt sich in Ermangelung jeglicher Signaturen nicht mehr genauer feststellen. — Jedenfalls konnten wir aber bei Betrachtung seiner Arbeiten die Überzeugung gewinnen, daß er über das, was er bei Gottlob Mohn sah, recht wesentlich hinausgekommen ist[2]. Hat er sich, wie bei den Gläsern mit dem St. Stephansdom, mit den schnäbelnden Tauben, mit den Schmetterlingen, mit den Darstellungsstoffen St. Helena, Kosak oder Sonne ziemlich eng an sein Vorbild angelehnt, so hat er doch anderseits namentlich unter Heranziehung des reichen Anregungsmaterials der Wiener Glückwunschkarten und ganz besonders der Wiener Porzellanfabrik, in deren Atelier er ja stets ein- und ausging, das Programm ganz erheblich erweitert und manche Gruppen, namentlich die Panoramen- und Blumengläser zu weit höherer künstlerischer Vollendung gebracht, abgesehen von der (mit Ausnahme der Vollvergoldung) diskreten Behandlung der Goldmalerei, deren Hinzufügung und Ausgestaltung fast ganz sein Verdienst bleibt. Sklavische Nachahmungen von Mohnarbeiten bleiben doch nur Ausnahmen; ja an einem Beispiel ersehen wir sogar, daß er ein Motiv von Mohn, mit dem sich ein einträgliches Geschäft hätte machen lassen, vollständig vermeidet: Ein Glas mit dem Plane der Leipziger Völkerschlacht von Kothgasser ist wenigstens bis jetzt nicht zum Vorschein gekommen, obwohl er auch dieses Sujet nicht nur der Mohnwerkstatt und nicht nur dem Meißner oder Berliner Porzellan, sondern auch Wiener Empiretassen[3] hätte entnehmen können.

---

[1] Z. B. im Kunstgewerblichen Museum zu Prag (ein besonders gutes Exemplar), wie in den Prager Gläsersammlungen A. Ružička und V. Schick, wie in den Wiener Auktionen Franz Hauer 1918, Nr. 491, E. Herzfelder I, Nr. 619 und 620, Herzfelder II, Nr. 388 usw.

[2] Auch ein Dampfschiff („Dampf-Schief") wird unter den Gläsermotiven in einem seiner Einschreibebücher zwischen 1820—26 angeführt (v. Trenkwald).

[3] Tasse von 1814 beim Grafen Vincenz Latour; vgl. Katalog der Ausstellung von Alt-Wiener Porzellan im Österr. Museum 1904, 2. Auflage, Nr. 1716. (Zum Unterschiede von den sonstigen

Daß Kothgaſſer gegenüber den beiden Mohn die ſtärkere Individualität bedeutet, wird durch die Tatſache erhärtet, daß er von keinem ſeiner Konkurrenten oder Nachahmer erreicht, geſchweige denn übertroffen, vielmehr erſt durch die entwickelte Fälſcherinduſtrie unſerer Tage wenigſtens teilweiſe eingeholt wurde. Ich kenne nur zwei aus dem alten Öſterreich ſtammende, nicht von ihm herrührende und doch ſeinen beſten Leiſtungen mindeſtens ebenbürtige Gläſer, nämlich die beiden mit den Bruſtbildern des Kaiſers Franz I. und ſeiner letzten Gemahlin Karoline Auguſta geſchmückten Mundbecher, die Bankdirektor V. Schick in Prag 1918 unmittelbar aus dem Egermannhauſe in Haida erworben hat (Abb. 34 und 35), wo ſie in der Familie ſehr in Ehren gehalten worden ſind[1]. Offenbar ſind es dieſelben beiden Stücke, die unter Nr. 1350 auf der Prager Ausſtellung der Induſtrieerzeugniſſe von 1831[2] zu ſehen waren. Ob dieſe beiden Gläſer von Friedrich Egermann, der ja urſprünglich Glasmaler war, eigenhändig gemalt worden ſind, iſt mindeſtens fraglich, da ſeine anderen authentiſchen Glasmalereien[3] lange nicht ſo gut gelungen ſind; vielleicht hat er ſich bei dieſen Ausſtellungsſtücken, die ihn doch beim Medaillen-Wettkampf unterſtützen ſollten, ausnahmsweiſe der Mitarbeit hierfür beſonders geeigneter Kräfte verſichert, welche damals in der Wiener Porzellanmanufaktur — man denke beſonders an die Porträtmaler Leopold Lieb, Laurenz Herr, Anton Schwendt, Franz Paroutka u. a., die für einen ſolchen Kopf etwa 3 bis 10 fl. bekamen — gerade in dieſen Darſtellungen[4] eine große Übung hatten. — Tatſächlich ſind denn auch alle anderen Transparentmalereien nach Kothgaſſervorbild, die ſich der vielgewandte Haidaer Raffineur F. Egermann natürlich auch nicht entgehen ließ, nicht entfernt ſo vornehm und ſorgfältig, wie ihre Wiener Vorbilder, ob es ſich nun um einen Schliffbecher mit dem Panorama von Haida — auch im ſilbergelben Rähmchen mit Goldblättchen — handelt, oder um eine, mit einem Transparentblumenkranz geſchmückte Ampel-Schale[5] (beide in der Sammlung Pazaurek); dieſes Stück, das den alten Zettel „Atelier Egermann; gemalt Anton Bendel, Zeit 1825" trägt, hinterlegt — mit Ausnahme der brillantierten Stellen — den Blumenring auf der anderen Seite mit mattiertem Grunde, was bis auf den heutigen Tag bei den Beleuchtungskörpern Nordböhmens als bewährt beibehalten wurde; bei Trinkgläſern oder auch einem großen, kugeligen Aquarium derſelben Sammlung ſtehen die Transparentblumen nicht auf mattiertem Grunde; mit der poeſievollen Behandlung pflanzlicher Motive durch Kothgaſſer können ſich alle dieſe induſtriell-billigeren Arbeiten nicht meſſen.

Was ſonſt von Transparentbildniſſen auf Trinkgläſern vorkommt, kann den Vergleich mit den beiden Kaiſerpaar-Gläſern der Firma Egermann keineswegs aushalten: Der Zylinderbecher mit dem Kopf des Kaiſers Franz und goldenem Segenswunſch für den „Vater der Deutſchen" im Nordböhmiſchen Gewerbemuſeum von Reichenberg[6], der ſehr

---

Schlachtenplantaſſen trägt dieſes ganz vergoldete Exemplar vorne das Porträt des Feldmarſchalls Fürſten Schwarzenberg.)

[1] Ich habe ſie bei Egermanns Enkelin 1905 nebſt anderen Familienreliquien geſehen.

[2] Bericht der Beurtheilungs-Commiſſion; Anhang: Protokoll über die Gewerbsprodukte, S. 60. — Jedes Stück koſtete 7 fl. 30 kr.; ſie wurden aber offenbar als Reklameſtücke zurückbehalten und nicht verkauft.

[3] Selbſt die gleichzeitige, teure (50 fl.) und beſte ſeiner Arbeiten, nämlich das auf derſelben Prager Ausſtellung von 1831 unter Nr. 1870 vorgeführte, heute noch im Schloſſe von Bürgſtein verwahrte Porträt des Grafen Philipp Kinsky auf Alabaſterglas.

[4] Vgl. Folneſics-Braun: Geſchichte der k. k. Wiener Porzellan-Manufaktur, S. 153. — Eine blaue Wiener Taſſe mit Kaiſer Franz in derſelben ungariſchen Galauniform — in der Sammlung A. Ružička in Prag — trägt die Malernummer 89 des etwas älteren Deſſinmalers Vincenz Reichel.

[5] Es dürfte das dieſelbe „Kabinetts-Lampe, brillantiert mit Blumenband um 9 fl. 48 kr." ſein, die F. Egermann bei der Prager Ausſtellung von 1831 unter Nr. 1368 vorführte; ſie wurde im Egermannhauſe in Haida 1905 erworben.

[6] Früher in der Sammlung H. Leonhard-Mannheim; bei der Mannheimer Ausſtellung 1909 unter Nr. 955 näher beſchrieben. Natürlich ſtammt dies Glas nicht aus dem 18. Jahrhundert, wie die Muſeumszeitſchrift 1913, S. 29 behauptet, ſondern aus der Zeit um 1815—20.

Abb. 34.
Glas mit Kaiser Franz I.
Atelier F. Egermann, 1830.
Prag, Sammlung V. Schick.

Abb. 35.
Glas mit Kaiserin Karolina Augusta.
Atelier F. Egermann, 1830.
Prag, Sammlung V. Schick.

Transparentmalereien von Nordböhmen (1830).

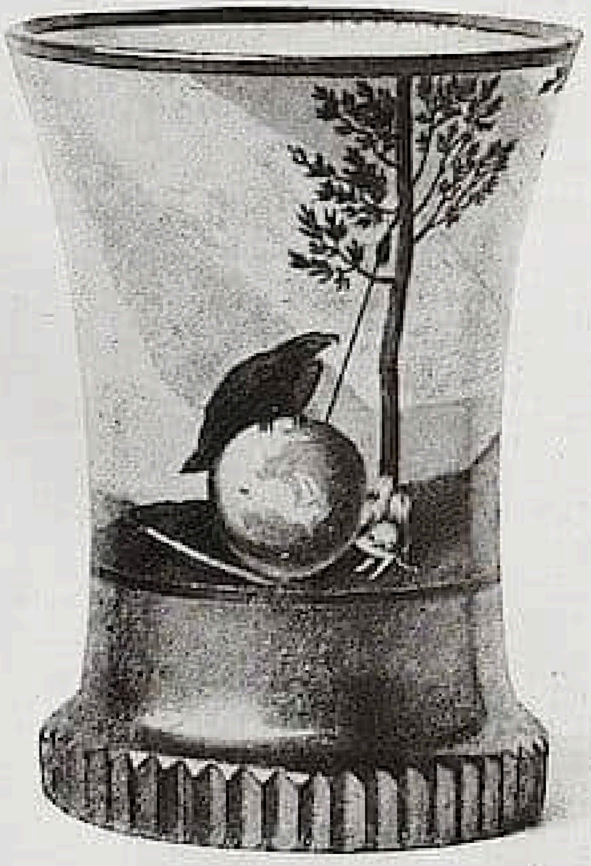


Abb. 31.
Patriotischer Glasbecher.
Prag, Sammlung A. Ružička.

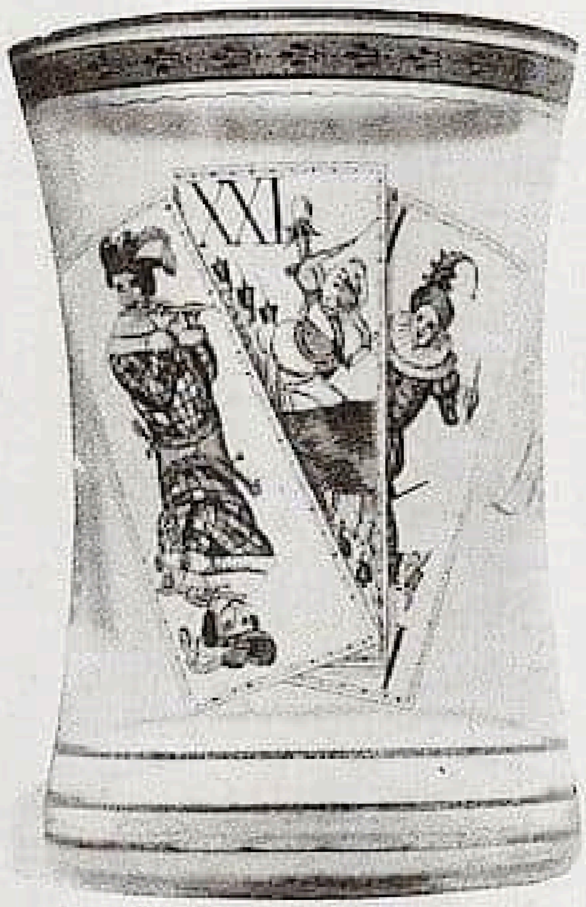


Abb. 33.
Spielkartenglas mit der Trull.
Berlin, Sammlung J. Mühsam.

Abb. 32.
Patriotischer Glasbecher.
(Rückseite von Abb. 31.)
Prag, Sammlung A. Ružička.

Gläser mit Transparentmalerei von A. Kothgasser in Wien.

Abb. 36.
Glas mit Alexander von Rußland.
Nordböhmen, um 1815.
Prag, Sammlung V. Schick.

Abb. 37.
Schwerer Schliffpokal
mit Transparentfigürchen, um 1840.
Leipzig, Sammlung J. G. Schulz.

Abb. 38.
Panoramenglas von Tendler, 1814.
Prag, Sammlung L. Bondy.

Abb. 39.
Becher mit Ruinenlandschaft.
Prag, Sammlung V. Schick.

Transparent gemalte Gläser der Kothgasser-Richtung (um 1815—40).

derbe Becher mit den drei alliierten Monarchen („Dieser heilige Bund beglückt die Welt"), der Berliner Sammlung J. Mühsam, der Steinelschliffbecher mit Alexander I. von Rußland (Abb. 36) der Sammlung V. Schick in Prag, der Champagnerkelch mit dem weiß grundierten Medaillonbild des Fürsten Barclay de Tolly nach Ernst Rockstuhl[1], das (jedoch nicht „französische") Becherglas mit dem Poniatowski-Porträt der keramischen Ausstellung in Warschau 1913, Nr. 571, der Glasbecher mit Goethe der Leipziger Auktion C. G. Börner[2] bis etwa zu dem bereits 1840 anläßlich des Buchdruckkunst-Jubiläums entstandenen Guttenberg-Becher der Sammlung J. Mühsam in Berlin. — Auch das Umdruck-Surrogat tritt bei billigeren Erzeugnissen an die Stelle der Handmalerei, wie bei dem plumpen, wohl norddeutschen Lutherbecher der Sammlung Pazaurek oder bei dem späten, mit Kaiser Ferdinand und seiner Frau „geschmückten" Fußbecher des Wiener Technologischen Gewerbemuseums, der die Bezeichnung „Georg Martini, Wien 1842" trägt; wir werden in diesem Namen vielleicht den aus Rudolstadt stammenden, 1785 geborenen Zeichner und Kupferstecher Johann Georg Martini zu erkennen haben, der — nach Nagler — zwischen 1815 bis 1829 Thüringer Landschaften stach, dann aber auch Tierstücke machte, ebenso wie sein Namensvetter in Biberach[3].

Nicht viel besser als im Porträtfach liegen die Verhältnisse bei den Kothgasser-Nachahmern auf den anderen figuralen Gebieten, z. B. in der Heiligenmalerei. Einen dieser wirklich herzlich bescheidenen Herren lernen wir auf dem Johannes Nepomukbecher der Sammlung Herzfelder[4] vom Jahre 1824 kennen; er nennt sich Fischer; es wäre wohl nicht unmöglich, in diesem Becher eine Jugendarbeit eines der beiden, erst zu Beginn der vierziger Jahre in die Wiener Porzellanfabrik als Buntmaler aufgenommenen Josef oder Karl Fischer zu erblicken. Andere Heiligenmalereien, wie z. B. die hl. Elisabeth (Wiener Auktion Dr. Köhler 1917, Nr. 722), tragen keine Signatur, bewegen sich aber in derselben Richtung. — Wenn wir auf Transparentgläsern Genrefiguren, z. B. einen Tiroler (Auktion Dr. Köhler, Nr. 721) oder ein Bauernpaar (Mährisches Gewerbemuseum in Brünn, Nr. 8958) erblicken, erinnern wir uns derselben Stoffe, die Kothgasser in Gemeinschaft mit Gottlob Mohn für das Schloß Brandhof in Tafelglas auszuführen hatte; aber es gibt auch rohe, ungeschliffene Bauerngläser in Transparenttechnik[5], die jedoch keineswegs den Ehrgeiz haben, mit Mohn oder Kothgasser in Wettbewerb treten zu wollen, sondern in durchscheinenden Farben nur das wiederholen, was ihnen die im 18. Jahrhundert immer mehr degenerierte Deckemail-Technik hinterlassen hat. — Im Gegensatze zu den Verfertigern der Bauerngläser stehen jene österreichischen, besonders böhmischen Glasmaler, die sich — ebenso wie verschiedene Schüler der Mohnwerkstatt — auf dem Gebiete der seriösen Tafelglasmalerei mit mehr oder weniger Erfolg betätigt haben, wie etwa Kunte in Haida, von dem das dortige Museum eine Auferstehung Christi (auf Beinglas) besitzt, Wilhelm Görner in Haida, dessen Madonnenbild auf der Wiener Ausstellung von 1835 ehrenvoll erwähnt wird, oder Johann Zacharias Quast (geb. 1814 in Pirkenhammer; † 1891 n Pisek; seit 1836 hauptsächlich in Prag tätig), dessen beste Arbeiten jedoch nicht auf

[1] Dessen russische Signatur er auch trägt; im Besitze des Barons R. Campenhausen-Ilaen; Ausstellung zur Jahrhundertfeier in Riga; Ende 1912; Abbildung im Katalog Nr. 798.

[2] Vom 7. Juni 1913; abgebildet in der Antiquitätenzeitung (Stuttgart) 1913, Nr. 21, S. 249. — Vielleicht haben wir es bei diesem Stück auch mit einem reichsdeutschen Erzeugnis zu tun.

[3] Nähere Lokalforschungen können erst ergeben, ob wir es bei diesen drei Persönlichkeiten, von deren dritter wir vorläufig nicht einmal den Vornamen kennen, nicht vielleicht nur mit einem einzigen Künstler zu tun haben.

[4] Abbildung im Katalog der Wiener Auktion E. Herzfelder I (1921), Nr. 375, wo unter Nr. 513 noch ein zweites nicht viel besseres Transparentglas mit dem Kniestück desselben Heiligen als „Arbeit von Anton Kothgasser" genannt und abgebildet ist. Man wird wohl besser tun, auch dieses Glas — schon wegen der für Kothgasser ungewöhnlichen Antiquadruck-Unterschrift — lieber einem zeitgenössischen Nachahmer zuzuteilen, der sich allerdings eine größere Mühe gibt, alles seinem Meister abzugucken.

[5] Z. B. im Wiener Völkerkundemuseum, Nr. 11597, der bauchige Becher mit dem Bauernpaar oder der Walzenbecher mit dem von innen weiß unterlegten alten Paar („Der erste Kuß der Liebe").

dem Gebiete des Tafelglases liegen[1]. Ob von solchen, jedenfalls dazu besonders befähigten Kräften auch Trinkgläser in durchsichtigen Farben bemalt worden sind[2], entzieht sich in Ermangelung von Signaturen ebenso unserer Kenntnis, wie wir auch von den meisten reichsdeutschen Tafelglasmalern des 19. Jahrhunderts keine Hohlgläser nachzuweisen vermögen. Und doch wäre es gewiß von Interesse, feststellen zu können, von wem z. B. der schwere, sechsseitig facettierte, gotisierende Pokal mit Tassos Tod im Wiener Technologischen Gewerbemuseum herrührt, oder der geschweifte Becher mit Io nach Correggio im Ewigkeitsschlangenring (Schloß Tiefurt bei Weimar, Küche) oder der Zylinderbecher mit Römerszenen im Museum von Darmstadt oder der satirische Becher mit der gekrönten Gesellschaft um einen Altar mit einer Mausefalle im Kernerhaus von Weinsberg. — Auch die naiven romantischen Fälschungen müssen hier erwähnt werden, die in bewußt archaisierender Art, aber doch in Transparenttechnik geschichtliche Stoffe, z. B. Karl V. auf dem Thron (Lanna-Sammlung des Prager Kunstgewerbemuseums) oder alte Siegel (z. B. Wenzels II. von Böhmen oder des Bischofs Johann von Olmütz — in der Sammlung Passavant in Frankfurt a. M.), zum Teil auf altem Glasmaterial wiedergeben und den Anschein von Gläsern des Mittelalters oder der Renaissance erwecken wollen, uns jedoch längst nicht mehr zu täuschen vermögen; wahrscheinlich sind mehrere Hände an diesen, zur Ausstattung romantischer Ritterburgen offenbar begehrten Gläser beteiligt gewesen. — Ebenfalls schon aus späterer Zeit, nämlich aus den dreißiger und vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts stammt eine besondere Gläsergruppe mit Transparentmalerei, die meist auf sehr schweren, farblosen Schliffgläsern — dicken Pokalen, Schalen, Flacons —, und zwar auf den einzelnen breiten Facetten kleine Figürchen, meist Chinesen, Zirkusleute, aber auch sonstige Genre- und Kostümfigürchen (ohne Hintergrund) mit Vögeln oder Schmetterlingen und sonstigen Insekten in mehr oder weniger sauberer Ausführung abwechseln läßt. Nur selten sind solche Einzelfigurchen irgendwie miteinander verbunden, wie etwa durch eine Mauer und sechs Arkaden auf dem kleinen Ranftbecher der Sammlung L. Bondy-Prag, meist auch bei Genrefigürchen ohne erkenntliche Beziehung zueinander, wie auf dem schweren Schliffpokal mit den jonglierenden Phantasiechinesen der Sammlung J. G. Schulz-Leipzig (Abb. 37). Neuerdings versucht sie der Wiener Kunsthandel geradezu dem Werke Kothgassers anzugliedern; mit welchem Rechte dies z. B. im Auktionskatalog E. Herzfelder I (1921) geschieht, ist nicht ersichtlich. Und doch wird man, da die meisten dieser Gläser in österreichischem Privatbesitz aufgetaucht sind, trotzdem einige Genrefigürchen (wohl aus Exportrücksichten) fremdländische Uniformen zeigen, zunächst an eine Wiener Provenienz denken, zumal ein solcher Chinesenpokal (Auktion Herzfelder I, Nr. 420) einen Deckel in Form eines chinesischen Tempeldaches trägt, der die Wiener Silberbeschau von 1835 trägt.

Daß neben Kothgasser in Wien, und zwar recht bald nach dessen Beschäftigung mit der Glasmalerei, auch andere Kräfte in derselben Richtung tätig waren, ist gewiß. Einen der sich sklavisch an ihn anlehnenden und ihn doch keineswegs erreichenden Konkurrenten lernen wir auf einem Ranftbecher schon aus dem Jahre 1814 kennen, der in der Sammlung L. Bondy in Prag steht (Abb. 38); dargestellt ist „der hohe Markt in Wien", und die Signatur rechts unten im Bilde lautet: „Tendler fecit $\overline{814}$". Was dieser Tendler, dessen biographische Daten zusammenzusuchen sich wohl kaum verlohnt, sonst

[1] Eine Altersarbeit von 1883 (Christus auf dem Berge Tabor) bewahrt u. a. das Prager Kunstgewerbliche Museum; doch hat Quast bereits 1855 in Paris auch Glasmalereien ausgestellt (Paris, Exposition 1855, Catalogue officiel, S. 244, Nr. 761). Der im Prager „Schematismus für das Königreich Böhmen" noch 1842 im Hause Nr. 340-I und 1845 im Hause 984-I und 86-II genannte Porzellan-Schmelzmaler Ferdinand Quast dürfte vielleicht sein Vater und Lehrer gewesen sein, der aus Anspach nach Pirkenhammer eingewandert sein soll.

[2] Da viele Maler dieser Gruppe ja auch als Porzellanmaler tätig waren, ist es gewiß wahrscheinlich, daß von ihnen auch Hohlgläser — wenigstens aus früherer Zeit — bemalt worden sind; nur haben sie sich dessen eben nicht gerühmt, da die Zeit eine solche Nebenarbeit als etwas für einen Kirchenfenster- oder auch nur Genre-Glasmaler Entwürdigendes ansah.

noch gemacht hat, ob ihm vielleicht auch einige der in Schwarzlot ausgeführten Panoramen aus Wien und Umgebung — z. B. eines der beiden Bechergläser mit der Wiener Hofburg oder mit dem Badehaus von Ischl in der Sammlung Dr. Max Strauß-Wien (Auktion 1922, Nr. 176 und 171) — zugewiesen werden können, bleibe dahingestellt.

Jedenfalls wurden aber solche Arbeiten, nämlich Kothgasser-Vergröberungen in billigerer Ausführung, mitunter auch bessere Stücke, von den Glasraffineuren Nordböhmens ebenfalls hergestellt, nicht allein von F. Egermann, sondern auch z. B. Franz Gränzer in Langenau, von dem ein geschliffenes Opalglas mit Transparentblumen im Museum von Haida steht, oder von dem, aus Hohenelbe stammenden, früheren Kupferstecher Brandel, der — nach Schebek (S. 19) — die feinere Malerei um 1830 in Falkenau einführte. — Panoramen aus Prag und anderen Städten Böhmens waren ebenso beliebt wie Ruinenlandschaften nach den zahlreichen, gerade damals erschienenen Burgen- und Ruinenpublikationen mit Steindrucken und Stahlstichen. Solche Stücke sind auch vielfach schon von den Wiener Vorbildern ganz unabhängig, wie etwa der Becher mit der Transparent-Ruine der Sammlung V. Schick-Prag (Abb. 39). Als einen Maler von Landschaften in Schwarzlotmalerei lernen wir z. B. auf dem Kreibichbecher von 1821 des Museums von Haida[1] den Glasmaler Ignaz Fritsche in Falkenau kennen. Einzelne nur in Schwarzlot gemalte Trinkgläser haben überhaupt keinen Zusammenhang mit Kothgasser, sondern bilden die natürliche Fortsetzung der bereits um die Jahrhundertwende beliebten Malereien auf „agatierten" (mattierten) Gläsern und die Vorläufer der Malereien auf Alabastergläsern, auf denen sich am Ausgang der Biedermeierzeit mitunter sehr feine, auch figurale Transparentmalereien vorfinden (z. B. ein Briefbeschwerer in der Sammlung Pazaurek). — Vielfach handelt es sich um Artikel der Fremdenindustrie — z. B. ein reich brillantierter, bauchiger Becher mit drei Transparent-Panoramen vom „Zuckerhut von Adersbach" und Umgebung in der Sammlung A. Ružička in Prag — oder um mehr oder weniger gutbezahlte Exportartikel, wie der geschweifte Becher mit der transparenten „Ansicht der Hauptstadt Moskau" im Landesmuseum zu Darmstadt. — Andere, bessere Gläser stehen wieder Kothgasser näher, z. B. die beiden Ranftbecher der Sammlung L. Bondy in Prag, deren einer den Altstädter Ring in Prag (vor dem Rathausneubau, also vor 1838, Abb. 40[2]), der andere, größere den Prager St. Veitsdom (Abb. 41) darstellt; ähnliche böhmische Arbeiten in Kothgasser-Art findet man mit der Ansicht des ersten Hradschiner Burghofes (Prager Kunstgewerbemuseum), mit der Prager Kreuzherrenkirche, aber nur in Umdruck (Museum in Haida), mit der Ansicht von Chrudim (Sammlung L. Bondy-Prag) usw. Auch jenseits der böhmischen Grenze, in dem immer noch gewisse Beziehungen zu Böhmen wahrenden Schlesien, entstehen ähnliche Arbeiten mit den Ansichten schlesischer Badeorte oder Sommerfrischen, wie etwa mit dem Panorama von Fischbach (z. B. im Riesengebirgsmuseum von Hirschberg oder beim Sanitätsrat Dr. Dosquet in Berlin), doch greift der Einfluß Kothgassers auf reichsdeutschem Gebiete nicht durch.

Noch schwächer als die Panoramengläser sind die sonstigen Kothgasser-Epigonen, wie die Blumengläser; der Becher mit den Rosen und lila Astern auf silbergelbem Grunde in der Sammlung L. Bondy-Prag kann sich mit den liebevoll ausgeführten Wiener Vorbildern nicht mehr messen, ebensowenig das Potpourriglas des Schlesischen Museums in Breslau oder der Ranftbecher mit dem antikisierenden Knaben nebst Korb und Wunschversen in der Sammlung Dr. Max Strauß-Wien (Auktion 1922, Nr. 94). — Nur in dem damals in die vorderste Reihe der Weltkurorte tretenden Karlsbad in Böhmen hat sich gewissermaßen eine Filiale der Mohn-Kothgasser-Richtung von besonderem Interesse ge-

[1] Ausgestellt in Prag, bei der Ausstellung im Kunstgewerbl. Museum von 1908 als Nr. 928.

[2] Die Darstellung ist viel derber, als derselbe Vorwurf auf ungefähr gleichzeitigen böhmischen Porzellanen, z. B. auf jenem Schlaggenwalder Teller aus dem Nordböhm. Gewerbemuseum in Reichenberg, den ich 1899 in den „Mitteilungen" dieses Museums XVII, Nr. 3, S. 59 veröffentlichte, und der, wie ich nachträglich fand, in der Prager Industrieausstellung von 1829 (Amtlicher Bericht; Nachtrag Nr. 2190) um 10 bis 12 fl. zu haben war.

bildet, die an die Namen Wett und Mattoni anknüpft. Von ersterem besitzt die Sammlung Dr. Becher in Karlsbad ein gutes, großes Becherglas mit einer großen und vier kleineren Karlsbader Ansichten (nicht vor 1823) in bunter Transparentmalerei (Abb. 42), die bei aller Verwandtschaft mit Mohn über dessen Panoramengläser weit hinausgeht. Die Signatur „Wett fecit Carlsbad" stellt vorläufig nur den Namen fest, über den die Lokalforschung noch nichts zu sagen weiß (zumal man an den jüngeren A. R. de Witte [1824—99], der hauptsächlich Glasschneider war, nicht denken kann). — Aber auch Andreas Vincenz Peter Mattoni, geboren 12. Dezember 1779, gestorben 9. November 1864, war vornehmlich Glasschneider (auch Glashändler und wohlhabender Hausbesitzer und Gastwirt z. B. von der „Kaiserin von „Österreich"), und doch ist er — nach einem längeren Reiseaufenthalt in Wien, wie bei den Messen von Leipzig und Frankfurt a. M. — in seiner „Boutique" auf der alten Wiese[1] auch als Glasmaler hervorgetreten; seine in Silbergelb-Ätze schön blau, violett oder grünlich fluoreszierenden geringelten Ewigkeitsschlangen nach Kothgasser-Art — ein solcher Ranftbecher z. B. im Goethe-Museum von Frankfurt — konnten sich wenigstens rühmen, die Aufmerksamkeit Goethes erweckt zu haben, der sich damals gerade mit allen Farbenproblemen beschäftigte und diesem „Künstler" eine warm empfehlende Aufmunterung[2] zuteil werden ließ. Vielleicht gehören noch andere Arbeiten mit verwandten Stoffen hierher; Schmetterlinge (mit Vögeln und einem Grabmal nebst zwei österreichischen Soldaten auf einem datierten weißroten Pokal der Sammlung Figdor in Wien) begleiten uns nämlich bis ins Jahr 1836 und selbst die Fliegen werden wir auch bei den Kothgasser-Nachahmern nicht los (Wien, Auktion Dr. Köhler, Nr. 720). —

Je mehr gegen die Mitte des 19. Jahrhunderts die in der Masse gefärbten oder die bunten Überfanggläser das Krystallglas ablösen, um so mehr ist die selbstverständliche Grundlage für die diskreter wirkenden Transparentmalereien geschwunden, und Emailmalerei nebst Vergoldung und Versilberung in aufdringlicherer Art tritt an ihre Stelle. Die Verwendung von Transparentfarben trug aber auch selbst daran einiges Verschulden, indem sie — in mißverstandenem Wetteifer mit dem Überfangglas oder der Rubinätze — seit den dreißiger Jahren dazu die Hand geboten hat, ganze, breite Facetten zu überziehen, die dann meist durch Schnitt weiter dekoriert wurden; Rosa, Lila, Blau, und zwar alles — zum Unterschied vom Silbergelb — etwas trüb, schmutzig und ungleichmäßig, stehen oft in wenig harmonischer Abwechslung unmittelbar nebeneinander, mitunter wenigstens durch fein damasziert ausradiertes Schwarz gemildert. Aber die Häufung der Effekte bedeutet nur eine Geschmacksverwilderung gegenüber den in ihren besseren Exemplaren doch stets vornehmen und geschmackvollen Kothgasser-Gläsern namentlich der zwanziger Jahre. Auch die für fürstliche Ehrengeschenke bestimmten Prachtstücke aus Nordböhmen, wie etwa die beiden überreichen, Transparentmalereien und außergewöhnlichen Schliff mit figuralem Schnitt verbindenden großen Pokale mit der Denkmalsfeier von Kulm im Berliner Hohenzollern-Museum bedeuten bei aller Anerkennung der technischen Leistung keineswegs ein höheres ästhetisches Niveau. — Die Blüte- und Modezeit der durchsichtigen Malerei auf Hohlglas, die an die beiden Namen Mohn und Kothgasser geknüpft ist, ist eben schon vorbei.

Heutzutage werden die besseren Empire- und Biedermeiergläser mit transparenter Malerei durch eine neue Modewelle unglaublich überschätzt und mit phantastischen Preisen überzahlt. Daher hat sich die Fälscherindustrie in den letzten Jahren dieses Gebietes mit besonderem Eifer angenommen und namentlich in Nordböhmen und Wien ganz vorzügliche Nachahmungen in großer Zahl geschaffen, weshalb unsere öffentlichen und privaten Sammlungen zu besonderer Vorsicht zu mahnen nicht überflüssig erscheinen mag.

[1] Liebenswürdige Feststellungen von Finanzrat a. D. Ferdinand Nemetschke in Karlsbad.

[2] Goethe: Nachträge zur Farbenlehre; 9. Kapitel „Trüber Schmelz auf Glas" (Sämtliche Werke; Ausgabe von K. Goedeke X [1885] S. 612).

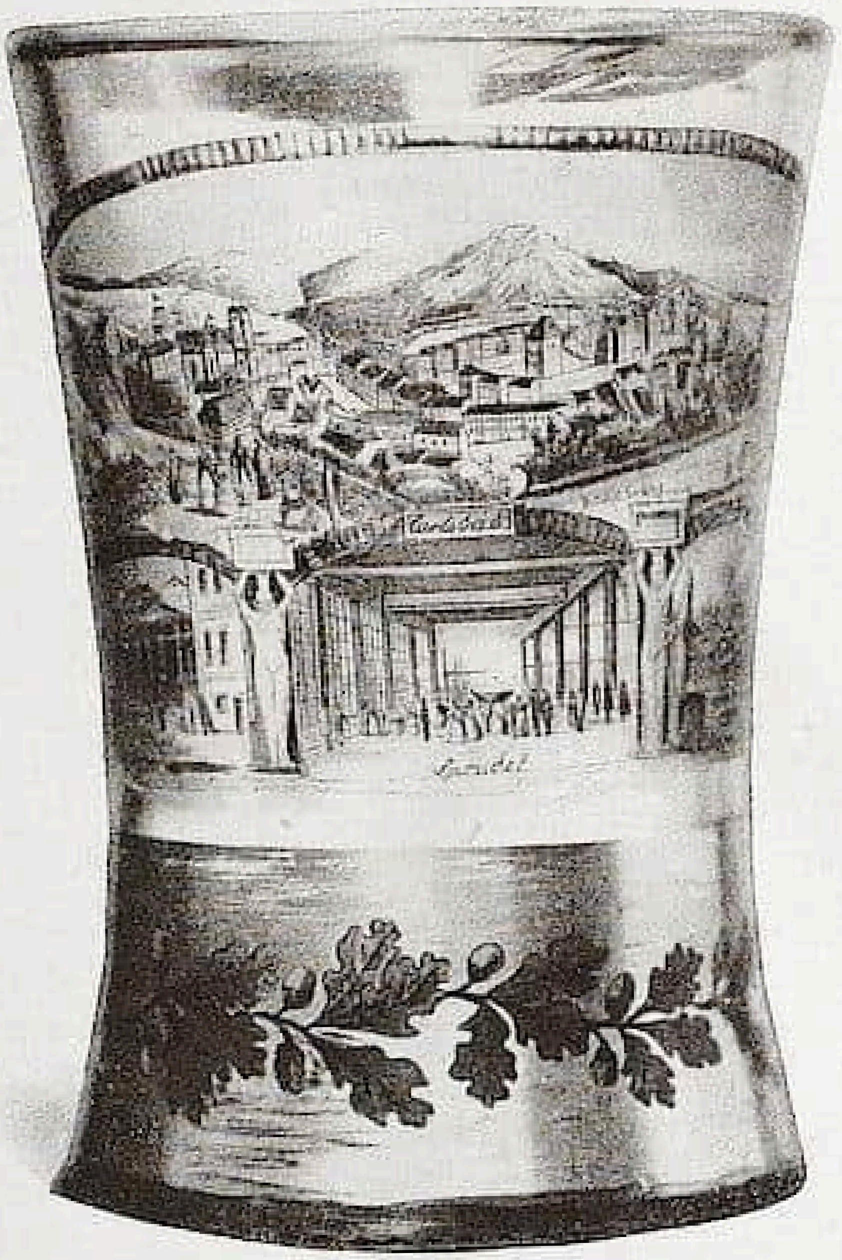


Abb. 42.
Karlsbader Becher von Mett.
Karlsbad, Sammlung Dr. Becher.

Abb. 40.
Glas mit dem Prager Altstädter Ring.
Prag, Sammlung L. Bondy.

Abb. 41.
Glas mit dem Prager S. Veitsdom.
Prag, Sammlung L. Bondy.

Transparent gemalte Gläser unter Mohn- und Kothgasser-Einfluß. Böhmen, um 1810—40.

Renoir. Frau Schuhe anziehend. 1918.
Galerie Barbazanges, Paris.

Renoir. Schloß Arouillaids. 1895.
Galerie Barbazanges, Paris.

Renoir. Am Strand von Guernesey. 1881.

Galerie Barbazanges, Paris.

Renoir. Die Teerose. 1915.
Galerie Barbazanges, Paris.

Renoir. Porträt Madame M.
Galerie Barbazanges, Paris.

Renoirs Nachlaß

Von MAURICE RAYNAL | Mit fünf Abbildungen auf drei Tafeln

Im Frühjahr dieses Jahres zeigte die Galerie Barbazanges in Paris den künstlerischen Nachlaß von Renoir, der bis dahin das Atelier des Meisters noch nicht verlassen hatte, und der Öffentlichkeit völlig unbekannt war. Diese Bilder zählen zu dem Besten, was Renoir geschaffen. Liebhaber und Sammler haben sie oftmals begehrt, aber Renoir, der nicht die Absicht hatte, sie zu verkaufen, und der manches auch zerstörte, wies die Besucher ab. Man erzählt sich den seltsamen Fall von einem Händler, der sich verkleidete, um so nochmals wiederzukommen. Der Künstler aber entlarvte ihn, lachte und geleitete ihn höflichst zur Tür.

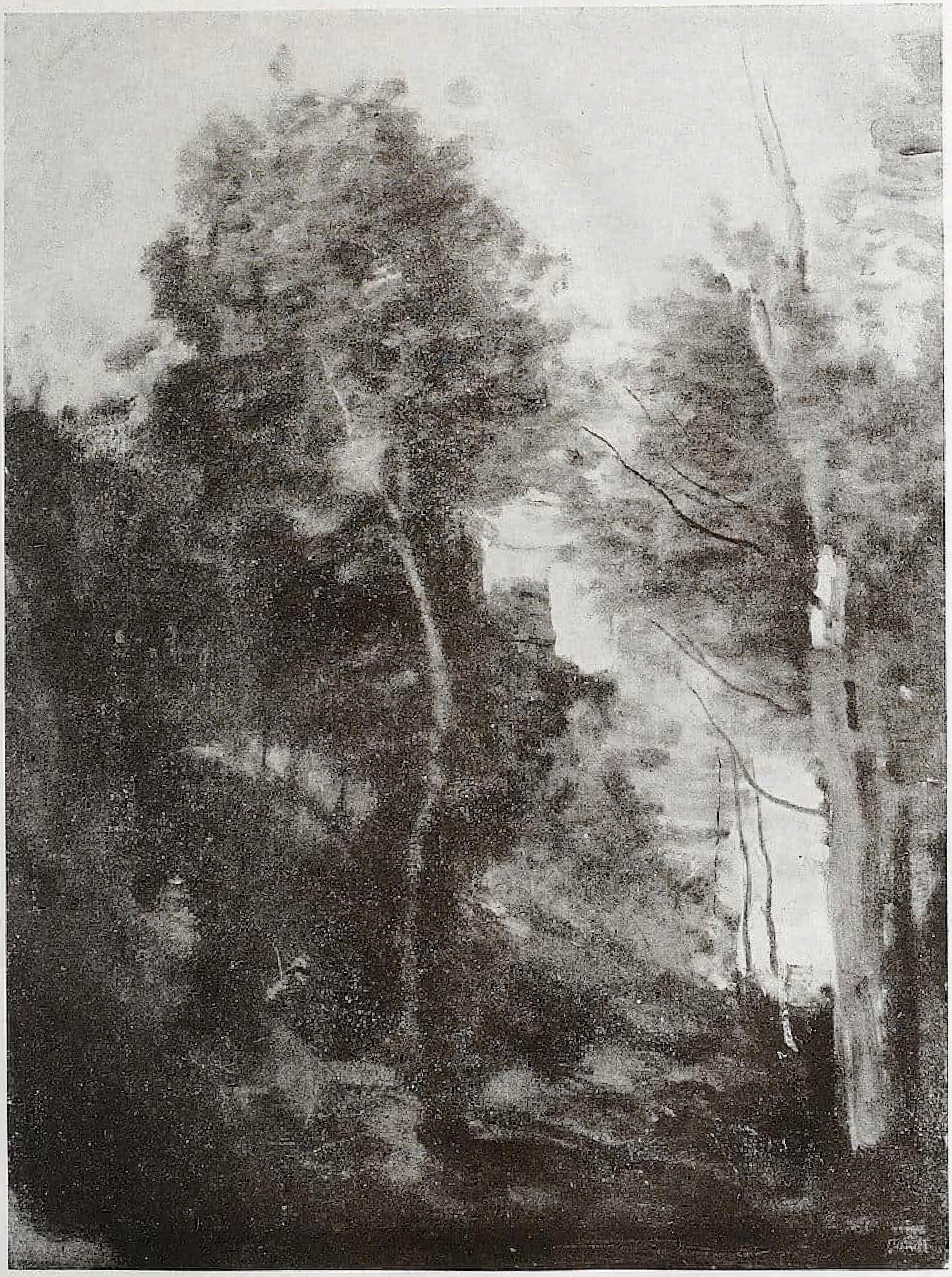
Em Ende seiner Tage sagte Renoir gern (er starb beinahe 80 Jahre alt), daß er nur noch einige Jahre brauche, um wirklich als Maler zu beginnen. Jedenfalls beweisen die letzten Werke des Künstlers, daß es sich da nicht um eine bloße Redensart gehandelt hat. Aber dennoch ist es bei den Schriftstellern, die begreifen, daß es lächerlich wäre, Renoir heute noch abzulehnen, Mode geworden, unter den Arbeiten des Künstlers diejenigen zu bevorzugen, die einem mittleren Ideal entsprechen. Das gilt zumal für gewisse Porträts, Landschaften und Akte, die wie auf Porzellan gemalt sind. Dagegen sprechen sie den letzten Werken Renoirs alle Kraft ab, indem sie von Mängeln der Altersschwäche reden und in ihnen nur den Ausdruck kühler Berechnung sehen wollen. Renoir hat im Gegenteil solche Dinge aus der reinen Heiterkeit seines künstlerischen Gewissens geschaffen und sich immer mehr von dem vergänglichen Schein seiner Sujets entfernt, um sie zu plastischer, malerischster und künstlerischster Formung auszurunden. Die sichtbare Form seiner Körper ist nur Vorwand, die sich der Fülle seiner künstlerischen Schöpferkraft unterordnet. Er umfängt sie, verkleinert sie oder gibt ihnen jene Fülle, jene Geschmeidigkeit und jene Grazie, die er in vollkommener Überlegenheit und Heiterkeit am stärksten in den letzten Tagen seines Lebens offenbart hat. Man fühlt in diesen letzten Landschaften und Akten, die Renoir — so scheint es fast — noch im Zustand des Entwurfs hinterlassen hat, den Kampf seiner Willenskraft, seines auch physisch lebendig und gesund gebliebenen Geistes, um die Bewältigung dieser wunderbar reichen Materie, die seinen verdorrten Händen sich zu entwinden versuchte. Es scheint, daß er bis zum Tode gegen den Zusammenbruch seiner geistigen Kräfte gekämpft hat, der für ihn das wirkliche Ende bedeutet. Und deshalb hat er immer versucht, der Farbe die noch nicht erschlossenen Geheimnisse zu entreißen, deren Wunder er dumpf in der sinnlichen Leuchtkraft empfand. Während seiner künstlerischen Laufbahn hat ihn sein lebhafter Verstand und die ihm angeborene Kultur immer wieder zu konstruktiven Versuchen verführt, die seinem ausschließlich malerischen Temperament wenig lagen. Er zog Velasquez dem Greco vor, aber gegen Ende seines Lebens erreicht er eine Art von Mystizismus in seiner Farbe, für den ihm die Sujets seiner Bilder lediglich als Vorwand dienten. Und selbst dann, wenn diese mehr waren als Motive, waren sie von einer Art übernatürlicher oder übernaturalistischer Grazie, deren freie, ungebundene und volle Bewegung an pompejanische Fresken, an Giorgione und selbst an Raffael denken läßt, in der Zeichnung im einzelnen oft von einer Kühnheit, die — rein akademisch — beinahe fehlerhaft anspricht. Er gab seinen Modellen oft unerhört dicke Schenkel, wie sie Raffael dem heiligen Michael gegeben hatte. Aber wenn er dies tat, so offenbarte sein schöpferisches Genie jenes Geheimnis der seltensten Rhythmisierung, die jemals seine Hand lebendig gemacht, und es sind in seinem Werke die Gemälde mit rein konstruktivem Gehalt von einer Qualität, die man nur zu oft übersehen hat. Um das zu erklären, müßte man vor diesen letzten Arbeiten eines Renoir ganz unbefangen auseinandersetzen, was die Kunstgeschichte durch sie gewinnen könnte. So sehr der Meister auch verstandesmäßigen Überlegungen ausgesetzt gewesen ist, die ihm sein angeborenes

äſthetiſches Gefühl und ſeine Intelligenz beim Studium der von ihm geliebten Meiſter eingaben, glaubte er doch mit Bewußtſein, ſich den nach Form drängenden Erwägungen widmen zu ſollen, die ſein Temperament nur auf Koſten ſeines natürlichen Elans hinnahm. Und erſt in dem Alter, in dem — wenn ich das Wort des Moralpredigers gebrauchen darf — der Greis mit ſich ſelber lebt, der ſtillem Glauben die Kraft ſeines Genies widmet, läßt er dieſem wahrhaft ſenſiblen Bewußtſein ſeiner Natur freien Lauf, das dem echten und dem einzig großen Renoir eigen iſt.

Jean Baptiſte Corot (1796—1875)

Von GEORG BIERMANN
Mit einer Tafel

Mag man noch ſehr das einzelne Werk eines Corot ſeiner Qualität nach bewundern, überraſchen muß immer wieder die Feſtſtellung, wie ſehr jede dieſer Arbeiten typiſch franzöſiſch iſt. Ja man darf behaupten, daß gerade Corots Leben, ſo wie es ſich in ſeinen künſtleriſchen Schöpfungen für uns offenbart, gewiſſermaßen das Schickſal der franzöſiſchen Kunſt jener Zeitepoche, die ſein Name begleitet, faſt ſymboliſch widerſpiegelt. Dieſes Leben hat beinahe die Spannung eines Jahrhunderts. Es beginnt am Fin de siècle-Zuſammenbruch, der das Rokoko zu Grabe trägt, das ſeit der Gotik auf der Isle de France der franzöſiſchen Raſſe ureigenſtes Idiom geweſen iſt und es endet, als eine neue Menſchheit, der wiſſenſchaftliche Erkenntnis letztes Ziel iſt, in der Kunſt den Sieg des Impreſſionismus vorbereitet. Dazwiſchen lagern in der geſchichtlichen Folge der Klaſſizismus eines David und Prudhon, der Romantismus — weſentlich pathetiſcher als ſein ſtiller und beſchaulicher Bruder in Deutſchland — der Gericault und Delacroix und für ſich rieſenhaft, zugleich Inkarnation franzöſiſchen Geiſtes und Ausdruck einer neuen Geſellſchaft, das Werk eines Ingres. Er, Klaſſiker reinſten Gepräges, Hiſtorienmaler, Porträtiſt, faßt, vom Standpunkt der Heutigen geſehen, Vergangenheit und Zukunft der franzöſiſchen Kunſt wie in eins zuſammen und wer die Klarheit dieſer Schöpfung überſieht, ihre Geſetzlichkeit und konſtruktive Formung, der verſteht nur zu leicht, warum gerade Ingres heute wieder einem großen Teil der franzöſiſchen Jugend als das unerreichte Vorbild vor Augen ſteht. — Seinem nur 16 Jahre jüngeren Kollegen Corot gegenüber iſt Ingres ſicher der durch ſeine verſtandesklare Linie und Form weit Überlegenere. Aber genau ſo, wie ſich in Ingres nach einer beſtimmten Seite hin das Ideal des galliſchen Intellektualismus künſtleriſch verdichtet hat, genau ſo iſt in Corot jener andere Weſenszug lebendig, der ſchon die ſangesfrohe Kunſt der Troubadours beflügelt und — wie mir ſcheinen will — ſpäter das Beſte im franzöſiſchen Rokoko hervorgebracht hat, jenes ſchwärmeriſche Sichverſenken in eine gefühlte, geträumte, überſteigerte Welt der Romantik. Nehmt Ingres auf der einen, Corot auf der anderen Seite, und ihr habt die beiden Pole, zwiſchen denen das Weſen franzöſiſcher Kunſt, ob alt oder zukünftig, immer eingeſpannt ſein wird. Wenn dabei Corots Entwicklung für uns den für das franzöſiſche Weſen ſtärkeren ſymbolhaften Gehalt beſitzt, ſo hat das ſeinen Grund in der Tatſache, daß er gewiſſermaßen auch den „Ingres“ in ſeiner frühen Entwicklung mit verarbeitet hat, damals als er im Geiſte akademiſcher Überlieferung klaſſiziſtiſch angelernt wurde, um dann im Alter von 29 Jahren in Rom ſeine klaſſiſche Ausbildung gewiſſermaßen zu beenden. Jener Corot d'Italie — wie ihn die franzöſiſche Kunſtgeſchichtsſchreibung genannt hat, um die Jahre im Banne klaſſiſcher Überlieferung von dem Corot von Fontainebleau (d. h. dem Corot, der vor allem des Meiſters Ruhm begründet hat) zu ſcheiden — iſt aber nicht nur der Maler der klaſſiſchen Ruinen wie des „Coloſſeum“ und des „Forum Romanum“, der in ſeiner Art das Werk eines Hubert Robert vollendet, ſondern auch der Fortſetzer eines Pouſſin, ohne den auch der ſpätere Corot nicht zu denken iſt. Klaſſiſch im Sinne der



J. B. Corot. Waldlandschaft.

Galerie Thannhauser, München.

französischen Tradition ist alles, was dieser Meister geschaffen, und zwar nicht der Nymphen und Dryaden wegen, die auf den Gemälden des Meisters von Fontainebleau im silbrig-dämmerigen Ton der Landschaft auftauchen, sondern weil diese Landschaften selbst trotz ihrer Naturnähe immer jene bewußt konstruktive Form des Aufbaus haben, die — so paradox dies im ersten Augenblick klingen mag — schon viel von dem vorausnehmen, was einige Jahrzehnte später Cézanne in kristallinisch reinerer Konstruktivität und in einer durchaus neuen malerischen Sprache schaffen sollte. Auf dieses spezifische Merkmal der Corotschen Kunst zielt Baudelaires bewunderndes Urteil, wenn er schreibt: „Corot ist einer der seltenen Maler, ja vielleicht der einzige, der immer ein tiefes Gefühl für die Konstruktion bewahrt hat und den proportionellen Wert jedes Details im Rahmen des Ganzen beachtet, der — wenn es gestattet ist, den Aufbau einer Landschaft mit dem Bau des menschlichen Körpers zu vergleichen — immer weiß, wo das Knochengerüst steht und welche Maße es hat. — Wenn ein Einzelner, der in der zeitgenössischen französischen Schule bevorzugten langweiligen Liebe zum Detail ein Paroli hat bieten können, so war es Corot. Wir haben gegen diesen großen Künstler den Vorwurf gehört, seine Farbe sei ein wenig sanft und sein Licht zu dämmerig. Darauf darf man erwidern, daß für ihn all das Licht, das die Welt erfüllt, auf einem oder mehreren Tönen basiert. Sein feiner und sicherer Blick umspannt vielmehr alles, was die Harmonie bestätigt als das, was die Kontraste unterstreicht." Ist in der Tat auch die Skala der Corotschen Töne beschränkt, so liegt in der delikaten Farbengebung seiner Palette sicher nicht das schlechteste Stück französischer Tradition des 18. Jahrhunderts verschlossen. Dies kommt einem deutlicher noch als vor den Landschaften, vor den Porträts des Meisters zum Bewußtsein, die — man möchte sagen — zwischen den grands pastellists des 18. Jahrhunderts und den Werken eines Degas und Renoir genau die Mitte halten. Auch sie belegen für sich die These, warum gerade Corots Werk mehr als das irgendeines anderen seiner Zeitgenossen beinahe symbolisch die Geschichte der französischen Malerei, die weit über sein Todesdatum hinausgreift, widerspiegelt.

In Deutschland sind gute Bilder unseres Meisters in öffentlichen und privaten Sammlungen verhältnismäßig selten. Das hat seinen Grund weniger in der Verkennung seiner künstlerischen Bedeutung als vielmehr in der im allgemeinen mehr der Gegenwart zugewandten Sammelfreudigkeit unserer Kunstfreunde, die sich fast ausnahmslos auf die impressionistische Malerei Frankreichs seit Manet festgelegt haben. Um so erfreulicher die Tatsache, die es gestattet, einmal ein noch weniger bekanntes, außerordentlich qualitätvolles und für den Meister von Fontainebleau ungemein typisches Werk zu veröffentlichen, das sich im Besitz von Heinr. Thannhauser in München befindet. Diese hier reproduzierte Waldlandschaft belegt für sich alles, was diese Zeilen über Corot gesagt haben. Koloristisch weist sie jene delikate, auf wenige Töne reduzierte Palette, die im silbrig-dämmerigen Klang des versinkenden Tages das mit der Seele erschaute Stück einer Natur festhält, die durchaus klassische Haltung und den inneren Rhythmus bewußten Aufbaus hat. Wollte jemand den Versuch wagen, Poussin mit Cézanne im Sinne jener folgerichtigen Weiterentwicklung, wie sie im 19. Jahrhundert eigentlich nur der französischen Kunst eigen ist, zu verbinden, mit diesem Corot wäre in der Tat ein Bindeglied gegeben, das vom Vergangenen sowohl als auch vom Zukünftigen ein bedeutendes Teil in sich verschlossen hält.

Schweizer Kunstbrief

Von J. WELTI

Während die Absatzmöglichkeiten der Maler, Bildhauer und Graphiker in unserem Lande noch immer in bedrohlicher Nähe des Nullpunktes stehen, die Architekten über mangelnde Arbeit klagen, Kunstmarkt und Antiquitätenhandel fast ganz stillstehen und das in der Schweiz ja nie stark ins Gewicht fallende Auktionswesen nur selten sich regt, bleibt es einzig den Ausstellungen überlassen, den Kontakt der Künstlerschaft mit dem Publikum aufrecht zu erhalten. — Die umfassendste Schau schweizerischen Kunstschaffens, zugleich ein Novum auf ihrem Gebiet, war die vor kurzem beendete erste nationale Ausstellung für angewandte Kunst in Lausanne, organisiert vom westschweizerischen „Oeuvre" und dessen deutschschweizerischem Genossen, dem „Werkbund". Sonderausstellungen der beiden Vereinigungen hatten schon früher stattgefunden, ein Zusammenspannen der Kräfte von Deutsch und Welsch zu gemeinsamer Tat auf kunstgewerblichem Boden brachte Lausanne zum erstenmal. Wer die kulturellen Verschiedenheiten der beiden Kontrahenten in Betracht zog, die trotz jahrhundertelanger, getreuer Bruderschaft weiterbestehen, der konnte mit ziemlicher Sicherheit voraussagen, daß die Lausanner Ausstellung das Produkt eines Kompromisses sein werde, und die Tatsachen haben dieser Annahme auch recht gegeben. Bei diesem Kompromiß war der für unser Empfinden leidtragende Teil die deutsche oder wie man im Welschland lieber hört alemannische Schweiz, was vor allem mit dem Ort der Veranstaltung als einer welschen Stadt zusammenhängt. Wie hier nun das westschweizerische Element in den Vordergrund trat, hätte natürlich umgekehrt die Wahl eines deutschsprachigen Zentrums, z. B. Zürichs, das Übergewicht in der Repräsentation auf die alemannische Seite geneigt; derartige regionale Einflüsse sind in einem mehrsprachigen Lande kaum zu verwischen.

So fehlten denn in Lausanne trotz angestrengter Werbetätigkeit des „Werkbundes" zahlreiche nahmhafte Kunstgewerbler der deutschen Schweiz, die vielfach von vornherein eine Beteiligung ablehnten, da ihnen weder die Zusammensetzung der nicht von den Künstlern selbst gewählten Jury, noch die nach dem Mustermessesystem mit Platzgeldanforderungen aufrückende Organisation der Schau behagte. Trotz seiner unvollständigen Vertretung bestand aber das deutschschweizerische Kunstgewerbe neben dem welschen, das hinsichtlich der wirklich künstlerischen Qualität viel zu wenig streng gesiebt war, nicht nur in allen Ehren, sondern zeigte sich in der Durchführung des Werkgedankens viel strenger, einheitlicher und zielbewußter als das gelegentlich etwas oberflächlich-spielerische, die Zweckform nur zu oft ob dem äußerlichen Schein vergessende welsche kunstgewerbliche Element. Während auf den Gebieten der angewandten Graphik, der Keramik, der Stickerei beiderseitig Bemerkenswertes gezeigt wurde, das eine erfreuliche Entwicklung verspricht, klaffte der angedeutete Gegensatz im allgemeinen besonders stark bei den Zimmereinrichtungen. Hier Form gewordenes sachlich strenges Denken, das in seiner Ehrlichkeit oft fast zu nüchtern wirkt, aber mit allen Mitteln dem Zweck zu dienen sich anstrengt, und auf einen praktischen, eigenen Stil bedacht ist, dort ein unabgeklärtes, vielfach wahlloses Spielen mit den verschiedensten historischen Stilen, ein Prunken mit Äußerlichkeiten, mit einer Eleganz, die wenig in unsere Zeit paßt. — Aus dieser Gegenüberstellung darf aber keineswegs die Auffassung abgeleitet werden, als ob der deutschschweizerische Werkbund und seine Trabanten allen Wünschen bereits gerecht würden. Noch bleibt vieles übrig zu tun: auch hier eine strengere Sichtung der Reihen, ein endgültiges Ausmerzen aller dilettantierenden Mitläufer und die Konzentration auf eine kunstgewerbliche Arbeit, die nicht nur einzelnen Kreisen, sondern der Allgemeinheit zugute kommt.

Als Ganzes hat die Lausanner Ausstellung enttäuscht und vor allem das eine deutlich bewiesen, daß wir in der Schweiz noch weit entfernt von einem nationalen Kunstgewerbe sind, das heißt von einem Kunstgewerbe, das bei aller wünschbaren Eigenart der verschiedenen Stämme doch seine Bestrebungen auf einen einheitlichen Werkgedanken zu konzentrieren versteht.

Zu Ehren Albert Weltis, des unvergessenen Züricher Romantikers, dessen Name und Kunst bekanntlich vor allem mit München für immer verbunden bleibt, veranstaltete das Züricher Kunsthaus eine reizvolle Gedächtnisausstellung, deren Eröffnung mit dem 10jährigen Todestag (7. Juni) des liebenswerten Meisters zusammenfiel. Der Sohn des Toten und dessen bester Freund, Ernst Kreidolf, hatten die Mappen des Nachlasses gesichtet und bahnten einer großen Anzahl Studien und Entwürfen den Weg in die Öffentlichkeit. Diese Arbeiten offenbarten nicht nur den ganzen Reichtum an „inneren Gesichten" des allzufrüh Verstorbenen, sondern gaben auch neue wertvolle Aufschlüsse über den Maler Welti, der in Pastellskizzen gelegentlich mit einfachsten Mitteln Wirkungen und Stimmungen erzielte, wie sie seine altmeisterlich sorgfältig ausgeführten

Temperabilder nicht immer aufweisen. Diese Werkstattkunst Weltis dem breiteren Publikum näher zu bringen, war die etwas zu wahllos zusammengestellte Schau kaum geeignet; um so größeren Nutzen zogen alle die daraus, die sich mit Weltis Werk von jeher näher befaßten. — Ein Zufall brachte es mit sich, daß gleichzeitig mit diesen „Heimarbeiten" Weltis ein Temperabild des Meisters zum erstenmal in Zürich gezeigt werden konnte. Es handelte sich um den ausgeführten Tempera-Entwurf zu einem Ehestandsfries, den Welti für das Trauungszimmer des Züricher Stadthauses in Angriff genommen hatte, dessen Ausführung aber leider an der Kostenfrage scheiterte. Der farbenfrohe, an prächtigen Einfällen reiche Entwurf ist jüngst mit Unterstützung der Züricher Kunstgesellschaft von der Gottfried-Keller-Stiftung aus deutschem Besitz erworben worden und wird nun als willkommenes Depositum dem repräsentativen Züricher Welti-Kabinett eingegliedert.

Die intime Welti-Schau stand im Schatten einer anderen, größeren, der Edvard Munch-Ausstellung. Erst in diesen Tagen sind die letzten Nachzügler an Bildern und Grapkik zu ihr gestoßen, aber dafür steht man jetzt vor einem Lebenswerk. Von dieser Ausstellung, die an Umfang und Bedeutung alle ihre Vorgängerinnen weit zurückläßt, soll noch speziell die Rede sein.

Die Kultur der Gegenwart[1]

Von *ERNST ZEH*

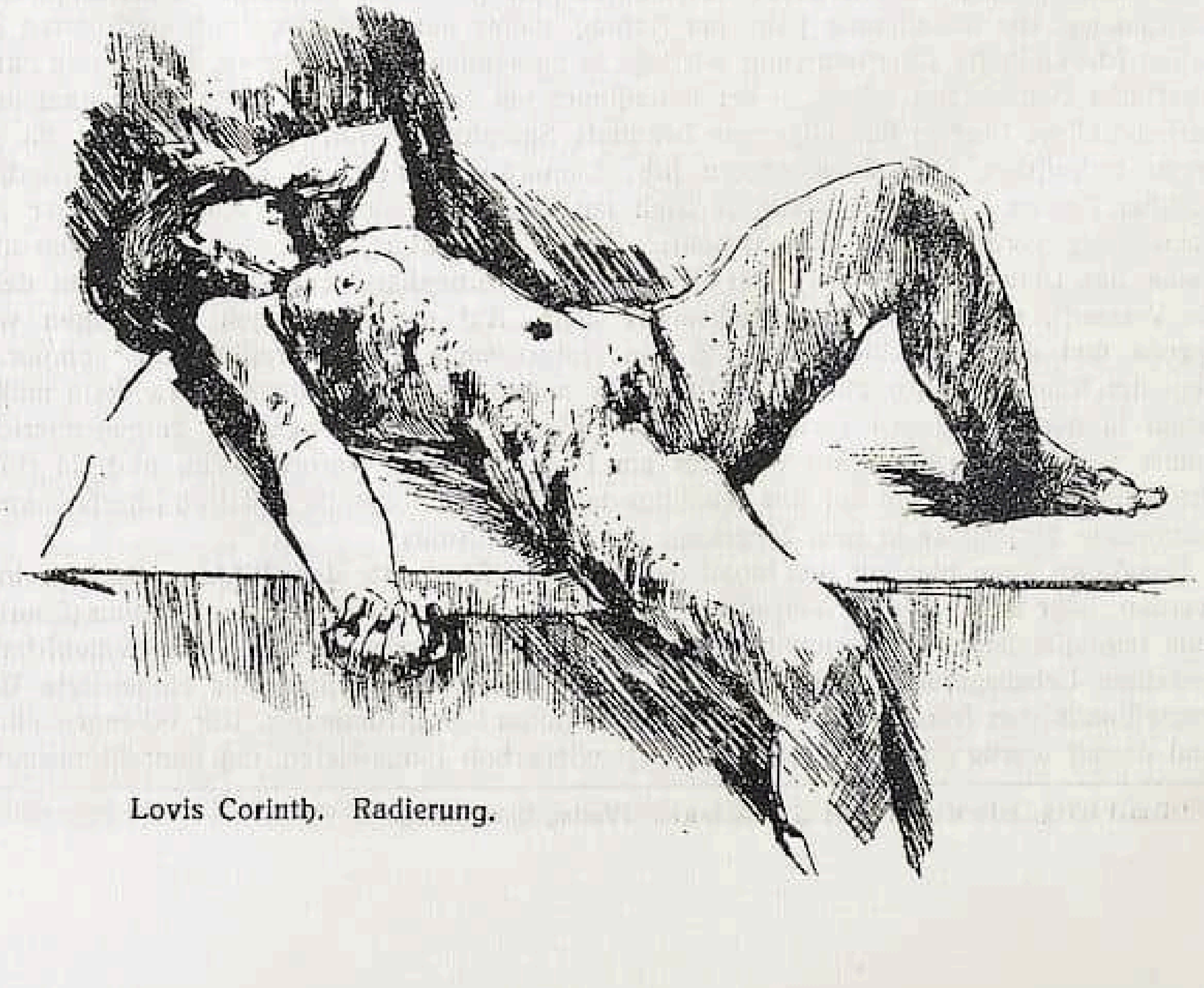
Das Geistesleben der Gegenwart wird beherrscht von der Synthese. Die Bausteine der so notwendigen und entsagungsvollen analytischen Detailarbeit, über die nur die Oberflächlichkeit schönredender Salonliteraten zu spötteln vermag, müssen sich nun unter den Händen konstruktiv veranlagter Geistesarbeiter zum Bau eines kosmischen Ganzen fügen. Aus dieser zum Universalismus drängenden Wertsetzung des geistigen Lebens heraus sind in letzter Zeit zahlreiche zusammenfassende Abhandlungen über Struktur, Sinn und Ziel kultureller Strebungen erschienen. Man braucht nur an Spenglers „Untergang des Abendlandes", an Jellineks „Weltengeheimnis", Sprangers „Lebensformen", an die weitgespannten Arbeiten des Instituts für Kulturforschung in Wien und an die Flut der polemischen Streitschriften für und gegen Spengler zu erinnern. Der Sinn für die Totalität der geistigen Akte ist erwacht. Utitz, der bekannte Verfasser der „Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft" vermehrt die Reihe dieser synthetischen Arbeiten um eine neue unter dem Titel „Die Kultur der Gegenwart". Eine gemeinsame Linie geht durch dieses Buch und verknüpft die einzelnen Abschnitte, die jeweils immer nur einen geistigen Akt für sich herausheben, zu einem organischen Ganzen. Immer wieder zeigt der Verfasser in pädagogisch eindringlicher Weise die Grundtendenz des Geisteslebens der Gegenwart: die Überwindung einer unter der Diktatur mathematisch orientierter Naturwissenschaften stehenden einseitigen materialistischen Weltanschauung. Die Renaissance steht am Anfang dieses naturwissenschaftlich gerichteten Zeitalters, dessen schicksalhafte Übersteigerung wir jetzt in zuckenden Krisen erleben. Künste und naturwissenschaftliche Betrachtung haben in der Renaissance ein enges Bündnis geschlossen: anatomische und perspektivische Studien sind allgemein bekannte Symptome dafür. Die Künste und die errechenbaren technischen Disziplinen nähern sich: Lionardo da Vinci ist Künstler und Mechaniker in höchster Potenz. Die mittelalterliche Welt mit ihrer glühenden Sehnsucht nach einer jenseitigen Seinssphäre versinkt. Der Ruf erschallt: „Zurück zur Natur", zur Erde! Das Wissen tritt an die Stelle des Glaubens und wird zur Macht, das Errechenbare tritt in das Zentrum des Lebens: die Vernunft, die angewandte Mathematik siegt. Auf diesen geistigen Grundlagen wächst die „große und ehrfurchtgebietende Kunst des Naturalismus und Impressionismus" empor. Fraglos liegt der Keim, der sich zum Impressionismus mit logischer Konsequenz entwickeln mußte, schon latent in der Renaissance verborgen; aber ein ganz kurzer Hinweis auf entgegengerichtete und immer wirksame Kräfte wäre vielleicht am Platze gewesen: Barock, wenn auch in einer weiten Projektion des Weltlichen auf das Jenseitige und deutsche Romantik sind doch scharfe, immer wieder hemmende Einschnitte in dem Siegeszug des Rationalismus.

Unmöglich kann hier auf den Inhalt der einzelnen Abschnitte des Utitzschen Buches eingegangen werden. Sehr klar zeigt der Verfasser die Wandlungen des objektiven Naturalismus (Courbet, Leibl) zum Impressionismus (Liebermann), dem künstlerischen Korrelat zu einem naturwissenschaftlich eingestellten Lebensgefühl, sowie die schon durch den Neoimpressionismus eingeleitete Umbiegung impressionistischer Ausdrucksweise zu den modernsten Kunstströmungen. Wir erkennen allmählich — und darauf wurde auch in dieser Zeitschrift wiederholt hingewiesen, daß Impressionismus und Ex-

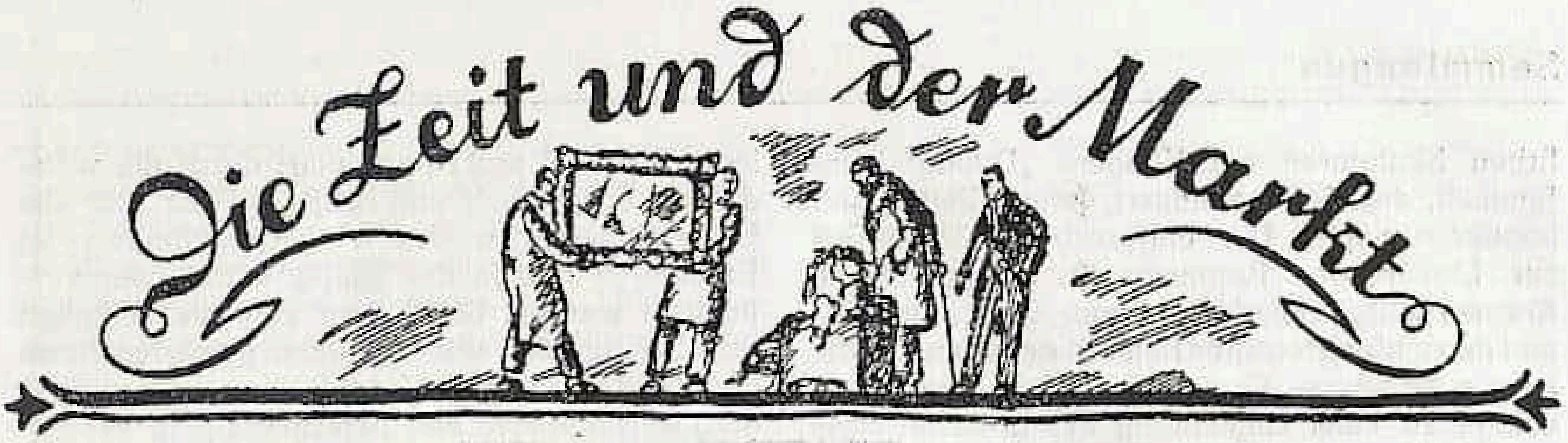
[1] Emil Utitz, Die Kultur der Gegenwart. (Verlag Enke-Stuttgart.)

pressionismus nur in einem polaren, keineswegs aber in einem ausschließlichen Gegensatz zueinander stehen. Leider vermißt man an dieser Stelle den Namen: Cézanne; denn er ist der, wenn auch nur formale geniale Transformator des Impressionismus; er ist der Angelpunkt, um den sich die Malerei in den letzten Jahrzehnten dreht. Kurz, aber mit sicherem Blick steckt dann Utitz die einzelnen Etappen der Plastik ab (Hildebrand, Rodin, Lehmbruck, Barlach, Archipenko, Belling). Die Abschnitte „Architektur und Kunstgewerbe" und „Kunsterziehung" bringen in einer flüssigen Sprache — ein großer Vorzug dieses Buches — bereits allgemein bekannte Tatsachen. Dagegen ist der Abschnitt „Wortkunst" reich an wertvollen Anregungen. Immer wieder weist hier der Verfasser auf analoge Erscheinungen in der bildenden Kunst hin. Auch in die Literatur drang die naturwissenschaftliche Methode ein. Der Perspektive und Anatomie in der bildenden Kunst entsprechen in der Wortkunst Physiologie und Psychologie (Balzac, Flaubert, Zola). Wie die impressionistischen Maler, welche die bunten Schatten entdeckten, so arbeiten auch die impressionistischen Schriftsteller mit einer fein abgestuften Farbenskala. Das Zusammenspiel der seelischen Atome im Roman und Drama gibt erst „die volle seelische Rundung". Was für den impressionistischen Maler Licht und Wetter bedeuten, das sind für den impressionistischen Schriftsteller Milieu und Vererbung. Und wie dann der Expressionismus den sachlichen Eigenwert seiner Werkstoffe und Ausdrucksmittel betont und zwar frei von der Nachahmung irgendwelcher Naturvorbilder, wie er dem Phänomen der Formwerte an sich nachgeht, an die keine Affektionswerte von draußen herangetragen werden sollen, so erzeugt sich auch die expressionistische Dichtung ihren eigenen „Wortleib". Munch und van Gogh einerseits und Strindberg andererseits, H. v. Marées und Stefan George werden als wesensverwandte künstlerische Erscheinungen gegenübergestellt. Kurz, dieser Abschnitt ist reich an selbständigen Beobachtungen, die mit Erfolg noch weiter ausgesponnen werden könnten. In dem Abschnitte „Wissenschaft" sind die Disziplinen der Geschichte und Kunstgeschichte in prägnanter Form behandelt. Wie alle geistigen Akte zur Synthese drängen, so werden auch Geschichte und Kunstgeschichte nach einer Periode schärffter Sachkritik und Zergliederung aus ihrer Vereinzelung herausgehoben: die Geschichte erweitert sich zur Weltkulturgeschichte —, die Kunstgeschichte zur philosophisch verankerten systematischen Kunstlehre. Simmel läßt in seinem „Rembrandt" alle Hintergründe der Metaphysik aufrauschen. „Alle Disziplinen trachten so in philosophische Tiefenschicht vorzustoßen und ruhen nicht eher, bis sie an diese Gründe rühren."

Das Buch von Utitz hält sich frei von jeder mit artistischen Mitteln in Szene gesetzten Aktualität; es orakelt nicht, spekuliert nicht auf eine okkultistisch rettungslos festgefahrene Gemeinde, sondern versucht in einer äußerst klaren und edlen Sprache, die sich freihält von jeder Klugtuerei, in den Geist der Gegenwart einzuführen. Möchte das Buch besonders unserer akademischen Jugend ein anregender sicherer Führer durch das Labyrinth unserer Zeit werden!



Lovis Corinth. Radierung.



Sammlungen

Neues aus den Dresdner Museen

Nachdem im Mai dieses Jahres auch das **Residenzschloß** als Museum eingerichtet und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden ist, kann die umfassende Neuordnung des riesigen Museumskomplexes in Dresden als vorläufig beendet gelten. In aller Stille sind hier seit der Revolution die großen und wichtigen Sammlungen der sächsischen Hauptstadt durch ihre Direktoren in eine neuzeitliche Form überführt worden, der zu ihrer Vollkommenheit leider nur die Möglichkeit weitgehender Ausdehnung fehlt; ein Wunsch, der an der beharrlichen Geldnot und Unmöglichkeit der geplanten Neubauten scheitern mußte. Insbesondere ist es aufs lebhafteste zu beklagen, daß nicht nur der große, schon in den Fundamenten vorhandene Anbau der Gemäldegalerie zwischen Oper und Zwingerteich nicht ausgeführt wird, sondern selbst die Einbeziehung des kronprinzlichen Palastes an der Bürgerwiese (für die neuzeitliche Malerei) sich fort und fort aus innerpolitischen Gründen verzögert.

So stellt auch die **Neuordnung der Gemäldegalerie**, das heißt ihres obersten Geschosses für die neue Kunst, durch ihren Direktor Dr. Posse nur ein Provisorium dar, überaus verdienstlich, weil endlich eine entschiedene Trennung des Wertvollen von dem ins Depot verbannten Überlebten durchgesetzt wurde, aber im Rahmen des Ganzen betrachtet nur ein Kompromiß zwischen dem Notwendigen und dem beklagenswerten Raummangel. Kommt man jetzt die einzige Treppe hinauf, die durch eine unwürdige Finsternis und Enge zum zweiten Geschoß des Semperbaus führt, so steht man zunächst im Mittelpunkt, im Saale Ferdin. von Rayskis, der hier mit 14 Gemälden die wahrhaft würdige Vertretung gefunden hat, wovon die Hälfte auf Neuerwerbungen Posses fällt. Dann teilt sich der Strom: links geht es zur älteren Generation, die sich eine ganz besonders scharfe Aussiebung hat gefallen lassen müssen, und in der ein Kabinett voll Leihgaben der Sammlung Lahmann die geistige Mitte bildet, voll schöner kleiner Werke Friedrichs, Dahls, Carus, Gilles u. a.; rechts zu den französischen und deutschen Impressionisten und dem Saal der neusten Kunst. Die vortrefflichen Bilder von Delacroix und Manet sind Leihgaben der Herren Schmitz und Rothermund, ebenso die meisten der Liebermanns, Tübners, Schuchs, (eine Unterlassungssünde früherer Zeiten!). Auch die Gemälde der „Jüngsten" sind fast alles Schenkungen und Leihgaben an die Galerie; von ihnen müssen drei neuere Werke Kokoschkas (Blaue Dame, Macht der Musik, Elbbrücke) sowie eine schöne Landschaft Heckels und die „Tierschicksale" Franz Marcs hervorgehoben werden. Als vortreffliche Neuerwerbungen Posses seien genannt: eine Walchenseelandschaft Corinths, ein frühes Porträt Beckmanns, (Gräfin Hagen), zwei herrliche Marées (Bildnis Frau Schäuffelen und Römische Idylle); aus früherer Epoche, außer den Rayskis: drei schöne Landschaften C. D. Friedrichs, darunter das „Kreuz auf der Felsenspitze" aus Schloß Tetschen, Landschaften von Gille und Porträts von J. Scholtz. Es ist lange nicht soviel Leben und Frische im Dasein der weltberühmten Galerie gewesen wie in den paar letzten Jahren.

Auch das **Kupferstich-Kabinett**, das regelmäßig seine Neuerwerbungen in den schönen Räumen des Semperschen Erdgeschosses ausstellt, hat sich mit glänzendem Erfolge der Erwerbung **Deutscher Handzeichnungen des 19. Jahrhunderts** (unter anderem!) und auch der neuesten Graphik zugewendet, so daß man jetzt die besten Blätter von Nolde, den Künstlern der „Brücke" und jungen Dresdnern in dieser Sammlung sehen kann, die außerdem vielleicht die reichste an Schätzen deutscher Handzeichnungen seit den Nazarenern unter allen deutschen Kabinetten ist.

Auch die **Skulpturensammlung** hat unter Prof. Hermann ein neues und neuzeitliches Ansehen erhalten. Nicht nur kann man jetzt die besten Bildhauer unserer Gegenwart in sehr guten Werken hier finden, so daß vielleicht keine bessere Sammlung der Art besteht (Rodin, Lehmbruck, Kolbe, Hildebrand, Scharff, Gaul, Barlach usw.), sondern dem miserablen Bau des Albertinums ist durch eine grundstürzende Neuaufstellung ein ganz anderes und freundlicheres Gesicht abgewonnen worden. Zwar konnten die schrecklichen Disproportionen und Beleuchtungsverhältnisse dieses Kastens auch durch Prof. Hermann nicht beseitigt werden; aber er hat wenigstens das Durcheinander geklärt und reinliche Scheidung geschaffen. Rechts vom Eingang finden sich in dem großen Saal die Modernen vereinigt; in der Estrade darüber die mittelalter-

lichen Skulpturen um Klingers „Drama" versammelt, das, fest vermauert, seinen Platz leider behalten mußte. Der entsprechende Riesensaal zur Linken des Eingangs ist den römischen Marmorfiguren überlassen, weil diese nun einmal den umfangreichsten Bestand der alten Sammlung ausmachten. So zwang die schlimme Raumanlage zu einer Umkehrung des Entwicklungsweges: die archaischen Skulpturen der Hellenen sind in den letzten Kabinetten untergebracht, und will man die historische Folge richtig durchwandern, so muß man sich zunächst in den letzten Raum verfügen und von da durch die Zwischenstadien griechischer Kunst bis zu dem römischen Saal und zum Eingang zurückfinden.

Gänzlich neu eingerichtet, als jüngstes Glied der Dresdner Sammlungen, ist das Schloßmuseum: 30 Zimmer der Residenz sind jetzt, nach Münchner und Berliner Beispiel, als geschlossene Einheit zu besichtigen. Prof. Haenel, der früher schon sein Historisches Museum in großzügiger Weise einzurichten begonnen hatte (bis Geldmangel auch hier ein einstweiliges Ziel setzte), besorgte die Einrichtung. Wie in München ist nicht viel umgestellt und kaum etwas hinzugefügt worden; die Säle haben ganz ihren Charakter als fürstliche Wohn- und Repräsentationsräume behalten. Der große Schloßbrand von 1701 hat bewirkt, daß von dem Früheren nichts erhalten blieb und die wertvollsten Räumlichkeiten dem Barock angehören, vor allem das Turmzimmer mit 450 chinesischen und Meißner Porzellanen, als architektonische Einheit von prachtvoller Wirkung; Schlafzimmer und Thronsaal August des Starken, Lackkabinett und chinesisches Schlafzimmer im Rokokogeschmack und drei prächtige Gobelinsäle. Das 19. Jahrhundert fügte dem seinen Eklektizismus mit verschiedenen „Renaissancesälen" hinzu und gipfelt in den sanften historischen Allegorien, die Wendemann um 1850 im Ball- und ehemaligen Thronsaal an die Wände gezaubert hat.

Es wäre Undankbarkeit gegen einen der vorzüglichsten Museumsmänner Deutschlands, wenn man vergäße, neben all diesen großmächtigen Entfaltungen hoher Kunst des feinsten und liebenswürdigsten Museums zu gedenken, das Dresden besitzt: das Landesmuseum für sächsische Volkskunst. Diese Schöpfung, die von Anfang an bis zur Gegenwart ausschließlich mit dem Namen ihres nimmermüden Begründers und Leiters verknüpft ist, des Prof. Seyffert, hat vor kurzem ihr 25jähriges Bestehen gefeiert, und dieses, bezeichnenderweise, nicht nur durch anmutige und heitere Festlichkeiten, sondern auch durch Eröffnung neuer Räumlichkeiten. Im alten „Jägerhof" in der Neustadt untergebracht, einem langen, sehr schmalen Gebäude des 16. Jahrhunderts, überrascht diese Sammlung einfachster Kunst immer von neuem durch den wahrhaft volkstümlichen und doch höchst reinen Geschmack ihrer Auswahl und Anordnung; durch die wunderbare Einfachheit und Kraft, mit der hier alle Lebensäußerungen des Volkes, besonders im Erzgebirge und in der Lausitz, unmittelbar versinnlicht werden. Gleich fern von aller Billigkeit von Schaubuden wie von dem gelehrten Kram der Kunstgewerbe-Museen findet diese mustergültige Kunststätte ihre Berechtigung in der Anschaulichkeit und Lebensfülle, mit der sie aus Bauern- und Städtedasein das Künstlerische, das Anspruchslos-Volkstümliche bis in die Gegenwart heraushebt und schlackenlos darbietet. Dies ist kein Museum, sondern ein Heim des Volkes, wie man es nur selten noch so unverfälscht vorfindet; vor dem Untergang durch eine babarische Zeit gerettet und mit liebender Hand so aufgestellt, daß das Natürliche, das Unauffällige, das Herzerquickende ergreift und mit inniger Liebe zum Volke erfüllt. Daß diese Flucht geschlossener Bauernstuben, unterbrochen von Räumen mit dichtgefüllten Regalen und Schränken voll Spielwaren, Keramik, Messing- und Zinngeräten, Holz und Modellen, Kinderzeichnungen und köstlichen Photographien, so reinen Klang, so erquicklichen Augenschmaus bietet, das konnte allerdings nur eine Persönlichkeit zuwege bringen, die mit grenzenloser Liebe im sächsischen Volkstum aufgeht wie der alte Hofrat Seyffert.

Paul F. Schmidt.

Die Entwicklung der Straßburger Museen in den Jahren 1919—1921

Als nach dem Waffenstillstand die während des Krieges magazinierten reichen Bestände der Straßburger Museen wieder eingerichtet werden sollten, benutzte die Museumsdirektion diese Gelegenheit zu einer umfassenden Reorganisation der Sammlungen, welche zwar schon früher geplant, aber nicht zustande gekommen war. Die wichtigsten Neuerungen sind die Neueinrichtung des früher in unzulänglichen Räumen in der Großen Metzig untergebrachten Kunstgewerbemuseums im Rohan-Schloß und die Neugründung des stadthistorischen Museums. Über diese Reorganisationen berichten die Konservatoren Hans Haug und Adolphe Riff in einem soeben herausgegebenen reich illustrierten Jahresbericht, dem folgende knappe Übersicht entnommen ist.

Das Musée des Beaux-Arts wurde wiederum mit einigen Änderungen in den früheren Räumen des Rohanschlosses eingerichtet. Außerdem wurden neue Räume für die regionalen Skulpturen des 14.—16. Jahrhunderts, für Werke des in Straßburg geborenen Zeichners Gustave Doré sowie für moderne Kunst und Kleinplastik eingerichtet. Die Sammlungen alter und neuer Meister wurden sowohl durch Geschenke als auch durch Ankäufe vermehrt. Unter den Geschenken sind zu nennen ein Kupetzky, ein Ph. de Champaigne, ein Le Nain. Die Ankäufe erstreckten

sich hauptsächlich auf bisher ungenügend vertretene regionale Meister des 18. Jahrhunderts, z. B. Loutherbourg, Drolling, Heimlich, Zix usw. Unter den modernen Meistern seien genannt die Erwerbung von Gemälden von Cottet, Carrière, Othon Friesz u. a. Das Kupferstichkabinett wurde um zahlreiche Stiche und Zeichnungen vermehrt.

Das Musée des Arts décoratifs wird mit der fortschreitenden Instandsetzungs des Rohanschlosses in diesem Gebäude untergebracht werden. Im Sommer 1921 konnte der Nord-West-Pavillon mit den Abteilungen: Schmiedeeisen, Kupfer, Zinn, Uhren, Schmuck usw. in den Erdgeschoßräumen eröffnet werden, während im I. und II. Stock das Mobiliar und die dekorative Kunst des 18. Jahrhunderts in alten Räumen der Zeit mit ihrem früheren Getäfel, Kaminen und Spiegeln eingerichtet wurden. Die bedeutende Abteilung der Keramik insbesondere die Straßburger Fayencen und Niederweiler Fayencen und Porzellane werden im nächsten Jahre im anschließenden Westflügel Aufstellung finden. Unter den Erwerbungen des Museums seien genannt Werke von Straßburger Goldschmieden, Uhrmachern und Zinngießern, sowie Straßburger und Niederweiler Fayencen und Pozellane. Unter den Geschenken verdient hervorgehoben zu werden die hochherzige Stiftung von Mme. Langweil-Paris, umfassend eine sehr wertvolle Sammlung ostasiatischen Kunstgewerbes, die in besonderen Räumen eingerichtet wurde.

Das Musée Historique, eine völlige Neugründung, hat in dem hierzu vortrefflich geeigneten Gebäude der früheren Großen Metzig (erbaut 1588) Aufstellung gefunden. Es enthält Dokumente und Erinnerungen aller Art, welche sich auf die Geschichte der Stadt Straßburg beziehen. Nach kaum zweijähriger Existenz umfaßt es einen Waffensaal mit Rüstungen und Waffen des 15.—17. Jahrhunderts, eine topographische Abteilung die Entwicklung der Stadt durch Pläne, Modelle, Ansichten zeigend, einen Saal, der die geschichtlichen Ereignisse vom Mittelalter bis zur Neuzeit illustriert und ein Renaissancezimmer mit Erinnerungen an die Straßburger Zünfte und mit auf die Straßburger Trachten bezüglichen Dokumenten. Zahlreiche Geschenke und Erwerbungen haben diesen neugegründeten Sammlungen einen raschen Aufschwung gegeben. Besonders genannt zu werden verdient die wertvolle Stiftung von Mme. Eleonore Lehr aus Lausanne, umfassend Erinnerungen der alten Straßburger Patrizierfamilie Brackenhoffer.

Auch das Musée Alsacien am Nikolausstaden, das der Volkskunst gewidmet ist, hat wertvolle Bereicherungen und Erweiterungen seiner Sammlungen erfahren.

Der reich illustrierte Jahresbericht der Straßburger Museen belegt die hier kurz mitgeteilten Tatsachen in ausführlicher Weise.

Die neuen Kataloge des Louvre

Die Direktion der National-Museen, die seit einem Jahr durch eigene Mittel die Herausgabe ihrer Sammlungskataloge unternimmt, hat soeben innerhalb dieser Folge drei neue Bände herausgebracht. Unter den 4 Bänden, die den Gemälden des Louvre gewidmet sein sollen, behandelt der eben erschienene Band III die Bilder der holländischen, vlämischen, deutschen und englischen Schulen, deren Hauptstücke auf 48 Tafeln in Photogravüre wiedergegeben sind. Die Bearbeitung dieses Teiles, dessen textliche Anlage sich hinsichtlich der Beschreibung der Künstler und der bibliographischen Notizen auf das Wesentliche beschränkt (und damit etwa dem Beispiel der vorbildlichen Kataloge des Kaiser-Friedrich-Museums folgt) hat der Konservator Louis Demonts geleistet. Dieser Band schließt jedenfalls eine seit langem sehr schmerzlich empfundene Lücke und gibt eine neue Basis kunsthistorischer Arbeit. — Gleichzeitig erschien der I. Band des Skulpturen-Kataloges, der eine durch Paul Vitry und Marcel Aubert besorgte Neubearbeitung des berühmten Katalogs von Courajod und André Michel darstellt. Dieser Teil, der die Plastik des Mittelalters und der Renaissance behandelt und mit 82 Abbildungen geschmückt ist, umfaßt 800 Nummern. Endlich erschien eine Neuauflage des 1913 erstmalig aufgelegten Katalogs der Möbel- und Kunstgegenstände des 17. und 18. Jahrhunderts von Karl Dreyfus, dem 64 Abbildungen beigegeben sind. G.

Haag

Am 15. Juni wurde die Sammlung Dr. Bredius, die dieser der Stadt zur Verwaltung übergeben hat mit der Bestimmung, daß sie nach seinem Tode Eigentum der Stadt werden solle, durch den Haager Bürgermeister feierlich eröffnet. Das Anwesen Prinsegracht Nr. 6, worin sich die Sammlung befindet und das die Stadt Haag für 100000 Gulden inzwischen käuflich erwarb, schafft für die meist aus dem 17. Jahrhundert stammenden Bilder den wesenverwandten räumlichen Rahmen. Zwar wurden die meisten Gebrauchsmöbel aus den Zimmern entfernt, aber die Traulichkeit der Atmosphäre blieb durch die Teppiche, die goldgepreßten Tapeten, die Gardinen gewahrt. Die Bilder sind neu gehängt worden. Diese Arbeit, die nicht der Sammler sondern der Leiter des Haager Gemeindemuseums vornahm, ist mit viel Geschmack und Takt geschehen, hat jedoch nicht vermeiden können, daß an den Wänden eine gewisse beklemmende, die Flächeneinheit der Wand förmlich zerstörende Überfülle herrscht. Bisher ist nur das Erdgeschoß zugänglich; es wäre zu wünschen, daß auch das Obergeschoß freigemacht und dort ein Teil der Bilder, zur Entlastung der unteren Räume, untergebracht würde. H.

Leipzig

Das Museum der bildenden Künste erwarb kürzlich aus einer Ausstellung des Kunstvereins das Gemälde „Hopfgarten" von Lyonel Feininger. Im vorigen Jahr wurde aus einer Nolde-Ausstellung an gleicher Stelle das Gemälde „Die Verspottung Christi" angekauft.

München

Friedrich Herlins Jakobslegenden, die die Außenseiten der Hochaltarflügel in der Rothenburger Jakobskirche bildeten, sind kürzlich in den Werkstätten des bayerischen Denkmalsamtes von den mehrfachen Übermalungen befreit und in einer wundervollen Reinheit und Frische, die dem Eindruck aus dem Entstehungsjahr 1466 durchaus nahe kommen dürfte, wieder zum Vorschein gekommen. Das Herlinsche Altarwerk, das zur Zeit im National-Museum ausgestellt ist, bezeichnet nicht nur den Höhepunkt im Werke des Künstlers selbst, sondern eines der schönsten Beispiele der spätgotischen Malerei Oberdeutschlands überhaupt. Deshalb darf diese mit außerordentlicher Vorsicht besorgte Freilegung zu den wichtigsten kunstgeschichtlichen Funden der letzten Jahrzehnte gerechnet werden. In einem der nächsten Hefte wird dies neuerstandene Werk abgebildet und von sachkundiger Seite noch besonders gewürdigt werden.

Nürnberg

Die Direktion des Germanischen Museums läßt soeben den „Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums" für das Jahr 1921 erscheinen. Diese weitverbreitete Veröffentlichung zeigt ein anderes Gewand als bisher. Die Berichte, Erörterungen und Aufzählungen verwaltungsmäßiger Art sind weggefallen und von nun an dem Jahresbericht vorbehalten. Der Anzeiger in seiner neuen Gestalt beschränkt sich darauf, unter Beigabe von möglichst vielen Abbildungen die wichtigsten Veränderungen und Neuerwerbungen vom fachwissenschaftlichen Standpunkte aus, jedoch in allgemein verständlicher Form, zu behandeln. Dem Jahrgange 1921 sind allein 27 Abbildungen, darunter zahlreiche ganzseitige beigegeben. Der Direktor des Museums, Dr. E. Heinrich Zimmermann, erörtert in der 1. Abteilung die Gründe, die zur Freilegung der alten Fassung der Nürnberger Madonna geführt haben, schildert die Art, mit der die Freilegung erfolgte, um sodann darzutun, welche Bedeutung die Nürnberger Madonna in ihrer ursprünglichen farbigen Fassung für die Geschichte der deutschen Kunst besitzt. Beigegeben sind vier Abbildungen, welche den früheren und den jetzigen Zustand deutlich veranschaulichen. Der Hauptkonservator, Fritz Traugott Schulz, schildert die Einrichtung des neuen Lapidariums, mit dem das Germanische Museum eine Sammlung erhalten hat, die in der Reichhaltigkeit des Studienmaterials für die Geschichte der älteren deutschen Kunst von der größten Bedeutung ist und an Vollständigkeit von keiner anderen übertroffen wird. Zugleich gibt er an der Hand der von den Kirchen St. Lorenz und St. Sebald in das Germanische Museum gekommenen Skulpturen ein Bild der Entwicklung der Nürnberger Steinplastik vom Ende des 13. Jahrhunderts bis zum Lazarus-Relief von St. Sebald, das einem Schüler Adam Krafts zuzuschreiben ist. Der Hauptkonservator A. Neuhaus, beschäftigt sich in einer zusammenfassenden Darstellung mit der Neuaufstellung der Waffensammlung, um alsdann deren wichtigste Neuerwerbungen fachmännisch zu würdigen und in einem Schlußaufsatz auf die Neuerwerbungen für die neugeschaffene Jagdgerätesammlung einzugehen.

Ausstellungen

Alte Meisterausstellung bei A. S. Drey in München

Für die Sommermonate hat die Firma A. S. Drey in einigen der unteren Räume ihres mit erlesenen Kunstwerken gefüllten Hauses das Beste an Gemälden alter Meister aus ihrem Besitz — nach Schulen und Epochen geordnet — zu einer Sonderkollektion vereinigt, die an Bedeutsamkeit der einzelnen Objekte und an Qualität im großen heute in Deutschland so leicht ihresgleichen nicht finden dürfte. Diese wohl in erster Linie aus Anlaß des erwarteten Fremdenzustroms (zumal von jenseits des Ozeans) entstandene Ausstellung weckt schmerzliche Vorkriegserinnerungen, weil damals derartige Dinge aus dem Besitz einer einzelnen führenden Firma durchaus zu dem gehörten, was im Hinblick auf die Tradition und den Ruf eines Hauses wie A. S. Drey beinahe selbstverständlich war. Heute, wo erstklassige Objekte, die bestes internationales Niveau behaupten, im deutschen Kunsthandel immer seltener werden, ist eine solche Alte Meister-Ausstellung durchaus ungewöhnlich, zumal wenn es sich — wie in der genannten Veranstaltung durchweg um Objekte von musealem Rang handelt. In drei Räumen sieht man nacheinander die italienische Malerei des Quattro- und Cinquecento, die holländisch-vlämische Kunst des 17. Jahrhunderts und die frühen Niederländer in Einzelstücken von unbezweifelbarer Qualität. Unter den ersteren zwei so wundervolle Stücke wie Mainardos und Jacopo del Sellajos „Anbetung", und eine kleine, malerisch ungemein ansprechende Tafel des Lippo Memmi. Daneben einige Porträtstücke von klassischer Haltung (u. a. Arbeiten von Lo Spagna und Pontormo). In der zweiten Abteilung begegnen als Repräsentation vlämischer Malerei Rubens' Darstellung des Decius Mus, die an Haltung und farbiger Kraft zu den eindrucksvollsten Schöpfungen aus der besten Epoche des Meisters gehört, und etwa im Gegensinne

dazu, ähnlich typisch für das Holland des siebzehnten Jahrhunderts, der „Scherenschleifer" Terborchs mit dem Blick in den Hof, der von Dächern und Kirchturm überhöht wird, und szenisch dem Bilde im K.-F.-Museum nahe steht, dieses aber an innerer Lebendigkeit in mancher Beziehung überragt. Alles in allem ein Stück, dem selbst in den Galerien, die die Kunst dieses kultivierten Holländers ganz erstklassig vertreten, immer eine ungewöhnliche Bedeutung zukommen würde. Franz Hals ist durch einen jener berühmten Knabenköpfe (etwa in der Art derjenigen im Schweriner Museum) ähnlich gut repräsentiert und daß in diesem Rahmen auch die Landschafts- und Genremalerei durch hervorragende Beispiele zu Worte kommt, ist beinahe selbstverständlich. Aber auf diesen engeren Gebieten bedeuten einerseits die Dünenlandschaft des van Cross von 1660, der van Goyen sehr nahe steht und andererseits das Genrebild des van der Help, der ähnlich zum Tenierskreise tendiert, Seltenheiten, die durchaus nicht alltäglich sind. Innerhalb der dritten Abteilung, die den frühen Niederländern gewidmet ist, sind Bilder wie die einzigartige Anbetung des Jan Provost und die Madonna, die Rogier van der Weyden sehr nahe steht, Erscheinungen, denen heute stärker denn je unser ganzes künstlerisches Gefühl entgegenschlägt. Namen wie Michael Cocxi oder der Münsterische Porträtist Lutgertom Ring (dieser zeitlich und geographisch den eigentlichen Kern dieses einzigartigen Raumes übersteigend) seien nur andeutungsweise neben vielem anderen, das ähnlich eindringlicher Erwähnung bedürfte, genannt. Die Ausstellung, deren Umrisse hier nur angedeutet werden konnten, ist für Sammler und Freunde der älteren Kunst vielleicht die wichtigste Tatsache des sehr reich belebten Münchner Kunstsommers und wird auch höchstgespannten amerikanischen Erwartungen gegenüber standhalten.

G. B.

Die kunstgewerbliche Exportausstellung auf der Überseewoche in Hamburg[1]

Die kunstgewerbliche Exportausstellung will das deutsche Kunstgewerbe in den Ausfuhrhandel einführen. Hersteller, Agenten und Exporteure sollen auf diesem Gebiete zusammengebracht werden. An Stelle der zufälligen Verbindungen, die heute einzelne Kunstgewerbler zum Auslande haben, sollen organisierte und damit dauernde Verbindungen treten. Dabei soll bei dieser Exportware das Schwergewicht auf ihrer Gediegenheit liegen. Es gilt, dem deutschen Kunsthandwerk neue Abnehmer zu erschließen, weil die Absatzmöglichkeit in dem verarmten Deutschland mehr und mehr zurückgehen muß. Bei der diesjährigen ersten Ausstellung, die sich mit der Überseewoche jährlich wiederholen soll, wird nur eine beschränkte Zahl von Tätigkeitsgebieten zugelassen werden können, trotzdem wird auch diese Schau schon eine vielseitige Übersicht bringen. Neben der Keramik, der Korbflechterei, der Drechslerei kommen auch die Bildwirkerei, die Tapetenherstellung, verschiedene Metalltechniken, einzelne Gruppen der Textilindustrie zu Worte. Daneben wird auch der Gebrauchsgraphik ein gebührender Platz eingeräumt werden; in Zusammenarbeit mit der Schriftgießerei spielt sie bei der heutigen Bedeutung der Reklame eine so große Rolle, daß sie in diesem Rahmen, der propagandistische Bedeutung hat, nicht fehlen dürfte.

Für die Ausstellung hat die Kunstgewerbeschule am Lerchenfeld ihre sämtlichen Räume zur Verfügung gestellt. Ein Verkauf an Private findet dabei nicht statt; es gilt in erster Linie nur neue Abnehmerwege anzubahnen. Um eine Qualitätsware auf allen Gebieten zu sichern, wird eine Auswahl der eingehenden Sachen erforderlich sein. Die Anschrift für alle die kunstgewerbliche Exportausstellung betreffenden Fragen ist zu richten an die Überseewoche Hamburg, Abteilung Kunstgewerbe, Hamburg, Feldbrunnenstraße 7 (Vulkan 2448).

A. R.-H.

[1] 12.—22. August in den Räumen der Kunstgewerbeschule am Lerchenfeld.

Kopenhagener Ausstellungen

Die Ausstellung der guten Tradition dänischer Malerei vom 19. Jahrhundert, die jedes Frühjahr in dem alten Kunstakademiegebäude Kopenhagens, Charlottenborg, eröffnet wird, bedeutet immer mehr eine Enttäuschung. Trotzdem die Ausstellung jetzt auch den Jüngeren (die sich daran beteiligen wollen!) offen steht, ist ihr Niveau, gemessen an dem vom Schlusse des alten und Beginn des neuen Jahrhunderts, ein betrübliches Mittelmaß. Das gilt besonders, wenn man, auch als Deutscher, mit Liebe und Bewunderung an der dänischen Kleinkunst aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts hängt. Der einzige Zusammenhang mit der Überlieferung scheint mir noch in der Hingabe an das Interieur-Motiv zu liegen, das, außer im Holland des 17. Jahrhunderts, nirgends in Europa diesen Kult gefunden hat wie in Dänemark, der allerdings organisch aus der schönen Intimität, aber auch Begrenztheit dänisch-bürgerlicher Kultur zu verstehen ist. Ein paar Namen deuten das wichtigste an. So unter den Älteren Viggo Johansen, der ausgezeichnete Maler, dessen Porträts immer persönliches Leben haben, und der Bruder Vilhelm Hammershöis Svend, der, ohne jenen geistig zu erreichen, doch in seinen Landschaften bei dem Beiden eigentümlich grauen Duft der Farbe, einen linear persönlichen Rhythmus hat. Ein Nachklang guter Tradition sind dann die stillen Interieurs Holsoes, während Sigurd Svane in seinen Stilleben und Gartenbildern einfach und stark, in Farbe und Form zu den

Jüngeren gehört, die Persönliches zu sagen haben. Mönsteds beliebte Schneelandschaften sind gut, aber doch oft konventionell, wie überhaupt die Landschaftsbilder, bis auf wenige Ausnahmen, besonders unpersönlich ansprechen; ich möchte Christiansen und Wilhjelm ausnehmen. Schließlich sei noch auf das seelisch-malerisch recht faszinierende Porträt in Gelb und Schwarz von Sievert aufmerksam gemacht, das wohl einen besseren Platz in dieser Ausstellung verdient hätte.

Die sonst in den letzten Jahren immer interessantere „Freie Ausstellung“ erscheint auch diesmal schwächer an Erlebnismöglichkeiten zu sein. Das gilt besonders von dem Meister der Viborger Domfresken Joakim Skovgaard, der, zur älteren Generation gehörend, immer noch durch schöpferische Originalität verwöhnt. Sein Entwurf zu einer Gobelinwand für das Christiansborg-Schloß kann nicht heran an seine wirklich visionär erlebten, farbig-dekorativen Volksliedermotive. Auch Larsen-Stevns, der mit seinen geistig und formal monumentalen Aposteln im letzten Sommer (jetzt in der Sammlung des Professor Oluf Thomsen) ein Erlebnis schenkte, gibt diesmal Entwürfe, die weniger befriedigen. Ebenso hat Willumsen, der im Auslande vielleicht bekannteste der neueren dänischen Maler, Interessanteres zu geben, als seine diesmal ausgestellten Alpenbilder. Am beachtenswertesten scheinen in diesem Jahre einige Bilder von Ernst Zeuthen zu sein. Dieser Künstler ist sicher eins der stärksten jungen Talente. Starkes farbiges Gefühl vereinigt sich hier mit knappem Linienrhythmus und bildhaftem Raumgefühl. Seine beiden „Kraftstation“ bezeichneten Bilder sind farbige Energiezentren. Seine Schiffsbilder sind elementar-rhythmisch erlebt, und eine winzige Landschaft, die nur aus zwei Tönen, braun und grün, aber aus der Farbe herausgeschaffen ist, zeigt den neuen künstlerischen Ausdruck, von dem der Impressionismus noch nichts wußte.

Dozent Charlotte Weigert.

Chemnitz

Die Kunstausstellung Gerstenberger zeigt gegenwärtig eine selten reiche Auswahl von Gemälden und Graphik der Berliner Sezession. Corinth und seine mittelbaren oder unmittelbaren Nachfolger und Jünger sind am reichsten vertreten. Man staunt über die mehrfache Wandlung, die der Meister im Laufe von beinahe drei Jahrzehnten, aus denen charakteristische Werke gezeigt werden, durchgemacht hat. Von denen, die ihm am nächsten kommen, werden vor allem Philipp Frank mit seiner „Auferstehung“ und seinem Doppelbildnis „Der Dichter“, ferner Ernst Klossowski mit einem etwas weichlichen „Simson und Delila“-Gemälde, Hans Gerson mit farbig interessanten Landschaften und Wilhelm Kohlhoff mit Porträt und Aktstücken gezeigt, in denen schon zu dem Corinthschen Einfluß ein guter Schuß Kokoschka kommt. Interessant ist, daß Corinths Gattin, Charlotte Berend, ebenfalls mehrfach vertreten ist und zwar sowohl im Bildnis als im Stilleben. Ihr Selbstbildnis mit Tochter zeigt Übereinstimmung und Gegensätze zwischen ihr und dem Gatten: Dieselbe Dynamik, aber ein gänzlich anderes, minder geschlossenes Lebensgefühl. Noch ist Eugen Spiros „St.-Wolfgang-See“ zu nennen, der ebenfalls über die Corinthschen Bedingungen hinausgeht und sich Pechstein etwas nähert. Am interessantesten sind überhaupt die mannigfachen Übergänge zum Expressionismus, wie sie Paul Päschke, Gino von Finetti (höchste farbliche Delikatesse), der rilkehafte Magnus Zeller, der farbenwarme Ernst Fritsch und der etwas leere Kolorist Harry Deierling bieten. Die drei Kraftvollsten unter den „Abtrünnigen“ sind Willy Jaeckel (im figürlichen), Erich Waske (in der Landschaft) und Franz Heckendorf, der wie Waske in der Landschaft jene gesteigerte Dynamik geben will, die Corinth in der Menschengestaltung anstrebt. Die tätigsten und mannigfaltigsten dieser Maler sind zugleich durch gute graphische Arbeiten in der sehr umfangreichen Ausstellung vertreten. E. K. Fischer.

Köln

Die seit kurzem neu eröffnete Galerie Goyert zeigt gegenwärtig in ihrem großen Oberlichtsaal u. a. eine kleine gewählte Ausstellung von Aquarellen junger Künstler, wie Nauen, Rohlfs, Heckel, Schmidt-Rottluff, Schmidt-Niechiol und Reichel.

Saarbrücken

Man kann, um kein Mißverständnis aufkommen zu lassen, das Saarbrücker Kunstleben selbstverständlich nicht mit dem anderer Städte des Westens vergleichen, sagen wir mit Frankfurt, Düsseldorf oder Köln. Dazu fehlten bisher jegliche Voraussetzungen, die das geistige Antlitz der Stadt wirksam bestimmt hätten. Für die Pflege und Förderung der bildenden Künste war kaum ein nennenswertes Interesse vorhanden, trotz einiger eifriger Privatsammler, die sehr bemerkenswerte Stücke besitzen, trotz eines Kunstvereins, der alljährlich auswärtige Verkaufskunst importierte und einer Kunsthandlung (van Hees), die sich in kleinen regelmäßigen Ausstellungen in anerkennenswerter Weise bemüht, der Kunst zu dienen. Erst als junges frisches Blut von außen her, sei es durch junge Künstler oder durch einen Teil der Presse, neue Anregungen in die Öffentlichkeit brachte, war eine neue Hoffnung gegeben, und damit setzte auch eine intensive und systematische Arbeit ein. Eine Reihe guter Ausstellungen brachte der „Bund für Volksbildungspflege“ unter der Leitung seines rührigen Organisators Keuth zustande. Recht instruktiv war die von ihm veranstaltete Ausstellung von Kinderzeichnungen nach Mannheimer Muster. Der ersten

diesjährigen Ausstellung hatte man das Thema „Der Holzschnitt" zugrunde gelegt. Prof. Friedländer (Berlin) sandte eine Auswahl von Blättern des Kupferstichkabinetts her. Sie war nicht groß, brachte aber die bekannten guten Stücke Dürers, Holbein d. J., Cranachs u. a. Nur die Graphik unserer Tage war leider nicht in dem Maße vertreten, wie es im Sinne der Vollständigkeit wohl wünschenswert gewesen wäre. Aus dem Vorjahre sind besonders zwei Kollektiv-Ausstellungen hiesiger Künstler in bester Erinnerung. Die eine zeigte uns das Oeuvre Erich F. Dietrichs (Gemälde, Graphik, Bühnenbilder), eines ehemaligen Orlik-Schülers. Dietrich ist künstlerischer Beirat am Saarbrücker Stadttheater und zog zunächst durch seine vorzüglichen Bühneneinrichtungen die allgemeine Beachtung auf sich. Der Künstler hatte es vermieden in den Jahren der Ekstase hervorzutreten. Er rüstete sich in der Stille des Ateliers, um nunmehr Werke zu zeigen, die auch draußen ihre gerechte und anerkennende Wertung finden werden und zum Teil schon gefunden haben, so auf Ausstellungen in Wiesbaden (Neues Museum), in Frankfurt a. M. (Goldschmidt), Breslau (Arnold) und München (Gewerbeschau, Bühnenbilder). In einem von der Stadt Saarbrücken erlassenen Preisausschreiben zur Ausschmückung des Theaterfoyers wurde Dietrich der erste Preis zuerkannt. Dem Preisrichterkollegium gehörten u. a. die Herren Dr. Guido Bagier und Edmund Fabry (Wiesbaden) an. Auch die zweite Kollektivschau, die uns das Werk Fritz Grewenigs zeigte, bewies, daß hier einer am Werke ist, der über das rein lokale Interesse bereits weit hinausgeschritten ist. Grewenig ist gebürtiger Saarländer. Er studierte eine Zeitlang auf der Dresdner Akademie. Seine Persönlichkeit als Künstler hat er sich jedoch in straffer Selbstdisziplinierung erarbeitet. Auch Grewenig hat bei auswärtigen Ausstellungen schöne Erfolge erzielt. — Vor einigen Wochen erfolgte die Gründung einer „Vereinigung der Kunstfreunde an der Saar", die sich neben literarischer Arbeit vor allem auch der Pflege und Förderung der bildenden Künste annehmen wird. Vorgesehen sind eine Reihe von Ausstellungen und kunstwissenschaftlichen Vorträgen. Auch das Kunst- und Buchgewerbe soll in hohem Maße im Arbeitsprogramm Berücksichtigung finden. Die Arbeit der neuen Vereinigung wird im Herbst beginnen. Ob es gelingen wird, die nunmehr gelegten Keime zu erfreulichem Wachstum zu bringen, muß die Zukunft lehren. H. A. Ginzel.

Von Künstlern und Gelehrten

Der Konservator der Freiburger Kunstsammlungen, Prof. Dr. Max Wingenrot, der sich speziell um die Heimatkunstpflege in Baden sehr verdient gemacht hat, ist kürzlich im Alter von 50 Jahren in Freiburg i. B. gestorben. — Im Alter von 72 Jahren starb in Münchenbuchsee der Berner Maler Karl Gehri, der in seiner Kunst ein trefflicher Schilderer des bernischen Bauerntums gewesen ist. — In dem Geburtshause Hans Thomas in Bernau soll demnächst ein Hans-Thoma-Archiv eingerichtet werden. — Christian Rohlfs, der siebzigjährige Maler in Hagen, wurde von der Technischen Hochschule in Aachen zum Dr. ing. h. c. ernannt. Die gleiche Ehrung erfuhr Geheimrat Wiegand, der Direktor des alten Museums in Berlin, und der Baumeister Prof. Frhr. v. Schmidt in München. — Der bekannte Historien-, Landschafts- und Bildnismaler Prof. Ferdinand Keller-Karlsruhe ist Anfang Juli im Alter von beinahe 80 Jahren in Baden-Baden gestorben. Er war am 5. August 1842 in Karlsruhe geboren und kam 1862 auf die dortige Kunstschule als Schüler von Schirmer und Canon. Feuerbachs Einfluß machte sich später bei ihm in Rom geltend und auch von Makart wurde er angeregt. Seit 1864 ist er ständig an der Karlsruher Kunstakademie tätig gewesen, teils als Lehrer und mehrfach auch als Direktor. — Dr. Heinrich Pallmann, der langjährige Direktor der Graphischen Sammlung in München ist vor kurzem, 73 Jahre alt, gestorben. Er hat sich um die Entwicklung dieser Sammlung sehr verdient gemacht, an der er seit 1895 tätig war und Nachfolger von Wilhelm Schmidt wurde. 1917 setzte er sich zur Ruhe. — Der Konservator von Versailles, Pierre de Nolhac, ist kürzlich zum Mitglied der französischen Akademie ernannt worden. Außer einer Anzahl Monographien zur Kunst- und Kulturgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts schrieb er auf Grund seines eingehenden Studiums der Kunst- und Baugeschichte von Versailles sein Werk „La Création de Versailles", für das ihm die Akademie den großen Prix Gobert verlieh.

Neue Bücher

Ludwig Justi, Deutsche Malkunst im neunzehnten Jahrhundert. Ein Führer durch die Nationalgalerie. Mit 100 Abb. (Amtliche Veröffentlichung der Nationalgalerie.) Julius Bard. Berlin 1921.

Wir sind gewöhnt, in den Museumsführern mehr oder minder nüchterne, nach wissenschaftlichen Gesichtspunkten angeordnete Kataloge zu finden, die mit sachlichen Erklärungen der einzelnen Kunstwerke ausgefüllt werden. Ludwig Justi bricht zum ersten Male gründlich mit diesem veralteten System. Sein neuer Führer durch die Nationalgalerie ist eine praktische Anleitung zum Sehen oder, richtiger gesagt, zum Erfühlen der Kunstwerke. Im Mittelpunkt des Textes steht das einzelne Werk, das Schulbeispiel, nach dessen Maßstab sich die ganze Richtung oder Gruppe erfassen läßt. Ihm wendet sich der Autor mit einer erschöpfenden Ausführlichkeit zu, die es

dem aufmerksamen Museumsbesucher ermöglicht, einen Kunstgegenstand in seinen kleinsten Elementen an Linien- und Farbenwerten auf sich wirken zu lassen und mit der dadurch gewonnenen Übung an die übrigen verwandten Werke heranzutreten. Um das Schulbeispiel gruppieren sich in mehr oder weniger eingehenden Hinweisen auf ihre künstlerischen Qualitäten die übrigen Werke gleicher Richtung. Erst neben diesen großen Einfühlungsproblemen läuft die sachliche Erklärung, soweit sie zum innigeren Verständnis der einzelnen Kunstzeiten und -strömungen gehört, einher, dargestellt in kurzen, allgemeinverständlichen Abschnitten. Hierbei ist, entsprechend dem Sinne dieses Führers, nicht die historische Reihenfolge das allein Ausschlaggebende, sondern wieder die innere, gefühlsmäßige Stellungnahme. Und zwar unterscheidet Justi in großen Zügen das „Schaffen für äußere Zwecke", dem sich das „Museumsbild" und das „Salonbild" einfügt, und das „Schaffen aus innerem Zwang", bei dem der Künstler das Hauptaugenmerk auf den Aufbau oder die Sachlichkeit, den Rhythmus, das Malerische, den Ausdruck oder die Verschmelzung verschiedener Werte legte. Das reichhaltige Abbildungsmaterial ermöglicht es dem Museumsbesucher, die empfangenen Eindrücke an der Hand des Textes in der Erinnerung aufzufrischen und so zu einem leicht eingehenden Gesamtbilde der deutschen Malkunst des neunzehnten Jahrhunderts zu gelangen. Der Führer erschien in einer großen und in einer kleineren Ausgabe. Gleichzeitig wurden Sonderabdrücke einzelner Künstler sowie einzelner Kunstwerke angefertigt, die es auch dem Unbemittelten gestatten, sich bestimmte Teile der Sammlungen durch textliche Unterstützung nahezubringen. Die feinsinnigen, umfangreichen Ausführungen des Verfassers stellen eine Leistung dar, an der niemand ohne innere Bereicherung vorübergehen dürfte. Namentlich jedoch für die weitesten Laienkreise bildet die reformatorische, diesem Führer zugrunde liegende Idee ein bahnbrechendes Ereignis, das den Kunsterziehungsgedanken Lichtwarks in die Tat umzusetzen verspricht. Curt Bauer.

Ganymed. Ein Jahrbuch für die Kunst. Herausgegeben von Julius Meier-Graefe, geleitet von Wilhelm Hausenstein. III. Band. R. Piper & Co., Verlag der Marées-Gesellschaft, München 1921.

Der neue Band dieses Jahrbuchs enthüllt gegenüber den beiden voraufgegangenen rein äußerlich ein stark verändertes Gesicht: Das Format ist beinahe doppelt so groß geworden, die bildliche Ausstattung jetzt von einer Vollendung, die nicht mehr zu übertreffen ist. So spottet dieses Jahrbuch all der Nöte, unter denen das deutsche Verlegertum sonst zu leiden hat. Wenn dieser gesteigerten Aufmachung auch eine Vertiefung des Inhaltes entsprechen würde, dann wäre hier ein Non plus ultra dieser Species von Kunstliteratur erreicht. Aber dies zu konstatieren ist der Referent leider nicht in der Lage. Im Gegenteil, gerade der neue Band läßt jedwede Zielsicherheit der geistigen Linie vermissen. Denn es kann doch nicht der Zweck einer derartigen Monumentalpublikation sein, Zufälliges, das gerade da war, zusammenzuraffen, damit à tout prix zu dem vielen, was bereits vorhanden, noch schnell ein neues Buch hinzukäme. Gerade solch ein Jahrbuch muß — will es irgendwie geistige Bedeutung haben — tiefer im Programmatischen verankert sein, eine Idee propagieren, die Zukünftiges auf ihren Schwingen trägt. War die Idee — wie es bei den ersten Bänden schien — in erster Linie Propaganda der Marées-Gesellschaft und ihrer verlegerischen Unternehmungen, dann konnte man vielleicht hinsichtlich der Opportunität im Zweifel sein; der Gedanke als solcher war aber sicher nicht schlecht. Jetzt zeigt das Jahrbuch äußerlich kaum noch zu überbietende Prätention und sein Inhalt schmeckt reichlich nach Verlegenheit. Denn er setzt sich kunterbunt zum Teil aus Artikeln zusammen, die ebensogut in den Familienjournalen stehen könnten. Das heißt man kann nicht in beinahe unmittelbarer Folge diesen klugen und fabelhaft illustrierten Aufsatz von Benno Reifenberg über Max Beckmann veröffentlichen und dann Saltomortales über den „Ruhm" eines Adolf Hildebrand schlagen, der doch — wie man gerade angesichts dieses Hausensteinschen Essais allzudeutlich empfindet — eine verflucht eklektizistische Erscheinung war, die eigentlich nur lokale Überheblichkeit in einem Atem mit soviel Größeren auf dem Gebiete nennen konnte. Titelmäßig seien dazu aus diesem ersten der bildenden Kunst gewidmeten Teil noch folgende Artikel genannt: Esswein, das Proletarische bei Rembrandt — Kassner, das griechische Gesicht — Elie Faure, Bemerkungen über den französischen Klassizismus — K. Weiß, Botticelli und Dante. Gibt dieses Ragout eine Idee oder gar eine programmatische Einstellung? Folgt als zweiter Teil „Zur Dichtung", der wesentlichere Dinge von Döblin, „Goethe und Dostojewski", Annette Kolb und Heinrich Mann „Flaubert und die Kritik" enthält. Dritter Teil: Zur Musik (Alfr. Einstein: „Das Madrigal" als einzigster Artikel.) Vierter Teil: Zum gesellschaftlichen Leben (Robert Müller: Wien). Diesen unter A., „Aufsätze", vereinigten Teilen stellen sich B., „Paralipomena", gegenüber und diese sind es vor allem, die diesmal den Wert des Buches ausmachen. Denn hier begegnen unter anderen ein so ausgerundeter, künstlerisch stark empfundener Beitrag wie der von Hans Karlinger über das Schottenportal in Regensburg, ferner Rupés klarer Essay über Moritz v. Schwind und einige Artikel Meier-Graefes, die wie immer brillieren. Die Abteilung C, „Nekrologe", erscheint mir an dieser Stelle

ebenso überflüssig wie langweilig, während der letzte Abschnitt dieser Abteilung D. der Maréesforschung gewidmet ist, in deren Dienst ursprünglich wohl vor allem der Ganymed stehen sollte. Fazit: Entsprächen Inhalt und Idee nur halbwegs der in jeder Beziehung vorbildlichen Ausstattung, dann wäre dieses Jahrbuch ein geradezu ideales Unternehmen. Der vorliegende Band macht allerdings seiner Zusammenstellung nach stark den Eindruck einer aus Übereilung und Zufälligkeiten gewordenen Publikation. Ich traue indes den beiden Männern, die für das Unternehmen verantwortlich zeichnen, zu, daß der in Vorbereitung befindliche neue Band die hier geäußerten Einwendungen ins Gegenteil verkehren wird; sonst hätte das Jahrbuch solcher Gestalt effektiv keinen Sinn. Biermann.

Verschiedenes

Zum Thema Bernini und zur Methode kunsthistorischer Kritik

In bekannt polemischer Weise, eigene Resultate durch Herabsetzung fremder Ergebnisse vermeintlich steigernd, auch hier einen unnützen Strauß gegen die Riegl- und Wölfflinschule ausfechtend, beschäftigt sich Hermann Voss in einem Aufsatz des letzten Jahrbuchs der Preuß. Kunstsammlungen mit Bernini als Architekten an der Scala Regia und an den Kolonnaden von St. Peter. Wer die äußere Arbeitsweise dieses ausgezeichneten Gelehrten kennt, wird sich an die stereotyp wiederholten Wendungen „von meinen Vorgängern nicht beachtet", „seltsamerweise bisher ganz unbeachtet geblieben", „von mir erstmalig veröffentlicht" gewöhnt haben und wissen, daß jeder ernste Forscher seine Aufsätze mit solchen Wendungen ausschmücken könnte. Das hängt weniger vom Schmückbedürfnis als vom Geschmacksbedürfnis ab. Wenn man nun gar wie Voss sich seit mindestens einem Jahrzehnt mit Bernini beschäftigt, wird man sehr viele erstmalige Feststellungen machen können.

Mich würden auch keineswegs die Fußnoten des Aufsatzes bestimmen, mit dem Aufsatz hier mich kurz auseinanderzusetzen. Voss hat Recht, wenn er mir eine Unrichtigkeit in der Situationsbeschreibung der Scala Regia vorwirft, wenn er selbst auch stark den Eindruck unterstreicht, daß eben Korridor und Scala eine Einheit bilden, aus dieser Vorstellung heraus bei mir eine momentane Unklarheit unterlief, obgleich ich ja selbst den Grundriß der ganzen Situation abbilde. Derartige Unrichtigkeiten sind Voss ebenso nachgewiesen worden, wie etwa seine Verwirrung der beiden Bildhauer Mocchi (vgl. meine Barockskulptur, S. 265) oder wie die Unrichtigkeiten über Rosso in der Kritik, die seine Malerei der Spätrenaissance im letzten Repertorium von Anny E. Popp fand. Auch ist in dieser sachlichen Kritik einwandfrei ausgesprochen worden, welche positiven Mängel der gesamten Vosschen kunstgeschichtlichen Auffassung anhaften, wie Tenor und wirkliche Leistung keineswegs bei Voss übereinstimmen. Zusammenwerfung mit Riegl, Schmarsow, Frankl, Panofsky unter die Rubrik der Leute, die mehr oder weniger „entscheidende Dinge geflissentlich übersehen, bzw. tendenziös entstellen", würde mich nicht kränken, denn ich halte trotz Voß diese Kunsthistoriker, die übrigens in ihrer geistigen Einstellung und Methodik höchst differenziert sind, für die beste Gesellschaft, die weder geflissentlich noch tendenziös ihre wissenschaftliche Arbeit verrichtet. Auch hat Panofsky bereits in der Kunstchronik die unrichtige Beweisführung von Voss angemerkt.

Mich bestimmt zu diesen Randnotizen zunächst die Frage, ob Voss mit der Ablehnung jedweder perspektivischen Rechnung in der Schöpfung Berninis Recht hat, oder ob diese optisch-perspektivischen Wirkungen von Bernini doch neben allen konstruktiven Erwägungen bedacht wurden, ja sogar eine wichtige Rolle spielen. Es bedarf hierfür zunächst einiger Richtigstellungen der Vosschen Beobachtungen. Aus der in Abb. 5 wiedergegebenen Entwurfsskizze kann man nicht wie Voss schließen, denn es ist ihm entgangen, daß die von ihm nur im unteren Abschnitt gezählte Stufenzahl nicht den Tatsachen entspricht: dieser Entwurf hat insgesamt nur etwa 35 Stufen, die Ausführung aber über 70 Stufen. Es handelt sich in der Zeichnung also um übliche Abbreviatur. Ferner verlängert der Korridor nicht die Achse der Treppe, sondern er biegt beträchtlich und beim Hinaufschreiten durchaus bemerkbar (wenn auch nicht störend) von der Treppenmittelachse ab. Daß nach Voss im Stadtbild des 17. Jahrhunderts geradlinig und rechtwinklig regulierte Raumbildungen noch immer nicht die Regel waren, beweist, daß Voss keine Augen für Livorno, Gattinara, Malta, Nizza, Florenz hat. Diese Geradlinigkeit ist gerade die Regel, die im Verlauf des 17. Jahrhunderts wieder überwunden wird: Rom, Versailles. Das sind alles Nebensächlichkeiten, die hier nur in ihrer Verbindung Wert bekommen.

Das entscheidende Ergebnis bei Voss ist, daß Bernini die linke Außenwange des unteren Treppenlaufs, die nach der Tiefe zu konvergiert, selbst ausführt. Ihre Richtung ist die Verbindungslinie von linker Korridormauer und Ecke des oberen, bestehenden Absatzes. Alles das erklärt Voss der Hauptsache nach konstruktiv. Er verschweigt aber höchst bedeutungsvolle Tatsachen (in Vosscher Terminologie würde es heißen „verschweigt geflissentlich"), die doch auch ihre Erklärung finden wollen: daß mit dem Schmälerwerden des Treppenraums nach hinten und oben 1. die Tiefe der Treppenstufen geringer wird, 2. die seitlich begleitenden Säulen kleiner werden

und zusammenrücken, 3. — und das ist das Entscheidende — das Verhältnis vom seitlichen Intervall zum Mittelintervall sich nach oben zu ändert, unten 1 : nicht ganz 5, oben dagegen 1 : etwa 10 beträgt.

Erklären sich die beiden ersten Punkte schließlich noch aus den räumlichen Gesamtverhältnissen, so wird hier drittens ganz bestimmt dahin operiert, daß von den seitlichen Intervallen, die für das Auge verlorengehen, Raum zu dem Mittelintervall hinzugeschlagen wird. Hier liegt also eine bewußte Verschiebung der realen Größenverhältnisse zugunsten des optischen vor. Panofsky kann so mit Recht davon sprechen, daß innerhalb perspektivischer Tiefenentwicklung Bernini den Gegenzug tut und eine allzu starke Wirkung mildert. Er mochte da an die Ansicht des Treppenraums von oben her denken. Auch Voss kommt, wie der weitere Verlauf seines Aufsatzes zeigt, nicht ohne den Begriff „optische Rechnungen" aus. Zu optischen Rechnungen gehören aber auch die perspektivischen Rechnungen, die dem Architekten Bernini aus seinen zahlreichen Theaterinszenierungen geläufig sind, wie ich denn überhaupt annehmen möchte, daß Voss sich nicht über die Zusammenhänge zwischen optischen und perspektivischen Wirkungen klar ist, er im Grunde einzig gegen den Vorwurf einer „kleinen perspektivischen Spielerei" (wer hat den jemals Bernini gemacht?) wie gegen ein Phantom anwütet.

Um die Bedeutung von Punkt 1 und 2 abzuschätzen, um sich zu entscheiden, ob nur konstruktive Rücksichten, nicht auch perspektivische Wirkungsrechnungen für Bernini mitsprachen — wie wir sahen, gibt ja Voss mit mutiger Inkonsequenz optische Rechnungen zu, ersetzt dagegen die perspektivischen Nachrechnungen seiner „geflissentlich übersehenden und tendenziös entstellenden" Vorgänger durch allgemeine und höchst subjektive ästhetische Urteile (S. 13) —, ist es nötig, aus etwas umfassenderer Übersicht heraus zu urteilen, als sie bei Voss erkennbar wird. Voss hat nicht beachtet (in seiner Terminologie „geflissentlich übersehen"), daß das Motiv Berninis für gleichmäßige Raumverhältnisse schon im Vestibül des Palazzo Farnese auftritt, nämlich Dreischiffigkeit mit mittlerer Tonne und flachgedeckten seitlichen Intervallen, daß ferner im Anschluß hieran schon 1632 (das Datum vermag ich nicht nachzuprüfen) Boromino dem Palazzo Spada den berühmt-berüchtigten perspektivischen Säulengang einbaut, der ebenfalls ein Tonnengewölbe mit seitlich freistehenden Säulen zeigt und vor allem in das Tonnengewölbe Abschnitte einfügt, die sehr ähnlich den Absätzen der ausgeführten Scala Regia wirken. Es ist entwicklungsgeschichtlich ungemein interessant zu beobachten, wie Bernini aus dieser perspektivischen Spielerei Borominos, seines gehaßten Nebenbuhlers, Konsequenzen zieht. Auch Boromino hatte die Säulen nach hinten zu sich verkleinern und enger aneinanderrücken lassen — bei Bernini das gleiche. Nur sind eben die Ausgangspunkte gänzlich verschiedene: Boromino will ein perspektivisches Kunststück vorführen, Bernini verwendet solche optischen Rechnungen bei primären konstruktions- und situationsbedingten Raumformen. Jeder Anfänger in perspektivischen Konstruktionen weiß, daß optische Verkleinerung gegen die Tiefe der Raumachse, wie sie Punkt 1 und 2 geben, die Wirkung haben, daß die Raumtiefe verlängert scheint. Und so scheint es mir nicht unrichtig zu sagen: er deutet das Schmalerwerden des Raumes nach hinten durch engere Säulenfolge und schmalere Stufen zu größerer Tiefe um. Er tut damit nur das gleiche, wie es schon Palladio in der Szenerie des Vincentiner Theaters tat, wie er es selbst sicher oft bei seinen Bühnenausstattungen getan hatte. Und wenn er von sich rühmend sagte, er habe verstanden „accopiare in un certo modo la Pittura e la Scoltura" (Vita von Domenico Bernini), so wird er sich auch dafür interessiert haben, welche Gemeinsamkeiten zwischen Bühnenmalerei und Architektur sich entwickeln können. Der Beweis der perspektivischen Wirkung erbringt sich leicht, wenn man die beiden Ansichten der Treppe von unten und von oben vergleicht. Daß nun aber durchweg das barocke Raumerleben für eine Entwicklung zur Tiefe hin drängt, daß nur so die Anlage einer Kirche wie S. Maria in Campitelli, Raumdispositionen in Palästen, barocke Garten- und Stadtanlagen zu verstehen sind, „immer — um ein Wort Pinders zu gebrauchen — durch langgestreckte Raumideen auf das Unendliche verweisend", daß jetzt der Begriff der Achse alles beherrscht, ist doch eine allererste Erkenntnis, die kaum als „tendenziös" abgetan werden kann.

Immerhin gebe ich zu, daß eine solche Auslegung nach der perspektivischen Rechnung — auch Voss entgleitet auf Seite 25 die ihn desavouierende peinliche Bemerkung: die perspektivische Vertiefung der Platzansicht (von S. Pietro) blieb bestehen — als subjektive des untersuchenden Historikers gelten könnte, ähnlich subjektiv, wie die unendlich vielen Werturteile, die in allen Arbeiten von Voss massenhaft auftreten. Doch gibt nun gerade Bernini selbst das trefflichste Beispiel dafür, daß er sogar „perspektivische Spielereien" nicht scheut. Ich denke an die nach hinten sich senkende Halbrundmauer, die die Kirche von Ariccia umfaßt. Man lese nach, was Burckhardt darüber im Cicerone sagt, dieser Burckhardt, der allerdings nicht die geringste Freude über das Attribuzlertum empfand. Er schließt mit den Worten: wir werden ihn (Bernini) noch auf andern Erfindungen dieser Art betreten.

Ich beschränke mich auf Darlegungen zur Scala Regia. Was ich an von Voss zitierter Stelle über

die Piazza di S. Pietro gesagt habe, kann der Leser, den diese ganze Fragestellung „perspektivische Rechnung oder nur Konstruktion" interessiert, dort lesen. Wogegen ich aber entschiedensten Einspruch erhebe, ist die Art, andere Anschauungen und andere Darstellungen, ja nur die Betonung anderer Werte in der Weise abzutun, wie es Voss fertigbringt. Ich will auch nicht behaupten, daß man den Sack schlägt und den Esel meint. Ich wende mich hier nur nachdrücklich gegen eine wissenschaftliche Arbeitsart, die eigene Resultate zu erhöhen glaubt, wenn sie die Darlegung mit Rasselhieben gegen andere ausstaffiert. Ein Lehrsatz des Pragmatismus sagt „wahr ist das, was Wirkung hat". Es möge die Frage erlaubt sein, ob die Methode Voss eine überpersönliche Wirkung hat, ob nicht andrerseits von der durch ihn befehdeten Kunstgeschichtsschreibung Wirkungen ausgegangen sind, grade weil sie über die Person das Allgemeine stellte. Alberti hat einmal gesagt „praeterea pro humanitate scribimus", und wer die wundervolle Vorrede Winckelmanns zu seiner Geschichte der Kunst des Altertums 1764 gelesen hat, weiß, daß diese „moderne Kunstgeschichtsschreibung", die Voss bekämpfen zu müssen glaubt, Ahnen von Bedeutung hat. Die Vorrede Winckelmanns aber ist ein Bekenntnis zur Kunst und zur Ethik, ohne die alle Kunstgeschichtsschreibung eine tote Wissenschaft bleiben wird.

A. E. Brinckmann.

Eine Schenkung des italienischen Königs an den Staat

Der König von Italien hat kürzlich alle künstlerischen Möbel und Kunstgegenstände, die sich in den königlichen Palästen von Moncalieri, Mailand, Genua, Venedig, Florenz und Neapel befinden, dem Staat geschenkt. Des weiteren umfaßt die Schenkung noch eine aus 4000 Bänden bestehende Bibliothek aus dem königlichen Palast in Venedig. Der Gesamtwert der Geschenke wird auf über eine Million Lire geschätzt. Zur Entgegennahme der Stiftung durch die Regierung wird dem Parlament ein Gesetzentwurf zugehen.

Das deutsche Aquarium in Neapel

dessen Bibliotheks- und Arbeitssaal mit den herrlichen Fresken des Hans von Marées geschmückt ist und das während des Krieges, damals noch Eigentum des Herrn Dr. R. Dohrn, von der Gemeinde Neapel beschlagnahmt worden war, ist vor kurzem durch Entscheid des Gerichtes dem Besitzer, einem Sohn des berühmten Begründers, wieder zugesprochen worden. Das Gericht verurteilte die Gemeinde zu Rückerstattung und Schadenersatz. Damit ist das uns so überaus teuere Schicksal der Marées-Fresken wohl für alle Zeit sichergestellt.

Rom

Am 4. Juni wurde in Gegenwart des Königs von Italien das bereits am 27. Oktober 1918 gegründete „Instituto di archeologia e di storia dell'arte" feierlich eröffnet. Präsident des neuen Instituts ist Corrado Ricci, Verwalter und Direktor der Bibliothek Prof. Luigi di Gregori, früher Bibliothekar an der Bibliotheca Vittorio-Emanuele in Rom. Dem Präsidenten steht ein Verwaltungsrat zur Seite, der sich aus den hervorragendsten Kunstgelehrten Roms zusammensetzt. Die Namen Venturi, Hermanin, Muñoz, Nogara, Paribeni und Bertini-Calosso seien genannt.

Das Institut hat seinen Sitz im Palazzo Venezia, wo es in sieben Sälen untergebracht ist. Den Grundstock der Bibliothek bildete eine Sammlung von 48000 Bänden. Dazu sind noch durch Stiftung die Bibliotheken Ruffo (10000 Bde.), Rocco Pagliara (36000 Bde.) und die theatergeschichtliche Sammlung Boutet, die auch rund 10000 Bände umfaßt, gekommen. Mit dieser Büchersammmlung ist außerdem ein Photographienarchiv verbunden.

Das Institut gibt ein „Bollettino" heraus, das im Verlag von Alfieri & Lacroix in 6 Heften von 32 Seiten jährlich erscheinen soll. Heft 1, das jetzt vorliegt, enthält nebem einem eingehenden Bericht über Gründung und Einrichtung des Instituts einen Aufsatz von Bertini-Calosso über das Institut Doucet in Paris und eine Bibliographie der christlichen Kunst in Ägypten von Ugo Monneret de Villard. Da die Bibliotheken den Sommer über in Rom fast ohne Ausnahmen Wochen oder Monate geschlossen werden, so ist zu hoffen, daß das Institut den Kunsthistorikern im Oktober dieses Jahres zur Benutzung geöffnet werden wird.

L. S.

Bevorstehende Versteigerungen

Bonn

Am 25. Juli (Dienstag) versteigert M. Lempertz' Buchhandlung und Antiquariat eine hervorragende Sammlung von über 300 Wiegendrucken aus bekannten Druckoffizinen Deutschlands, Italiens, der Schweiz, Frankreichs, Belgiens und der Niederlande. Die Sammlung stammt aus dem Dublettenbestande einer rheinischen Bibliothek. Ich erwähne: aus der Werkstatt Joh. Mentelins in Straßburg Wolfram v. Eschenbachs Parzifal (1477), die lateinische Ausgabe der Schedelschen Chronik (Ant. Koberger 1493), die Cronica von der hilligen Stat von Coellen (Joh. Koelhoff d. J., Köln 1499), ein Thomas v. Aquin (Nicolaus Jenson, Venedig 1480). Außerdem kommen eine Reihe seltener Reformationsdrucke und orientalischer Manuskripte und Merians Theatrum Europaeum (21 Bde., 1662—1738) zur Versteigerung. Der sorgfältig gearbeitete Katalog enthält 422 Nummern. Ro.

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

Amsterdam

Am 20. und 21. Juni kamen bei Frederic Muller ein paar holländische Privatsammlungen unter den Hammer, die hauptsächlich Werke moderner niederländischer Meister enthielten. In der Sammlung des verstorbenen Bas Veth, Bussum, fielen in erster Linie drei schöne Gemälde Vincents van Gogh auf: Blühende Allee, (Arles, 1889), Baumstümpfe, (St. Remy, 1890), Besternte Nacht (Arles, 1888). Die Skizze zu dem letztgenannten Werke ist u. a. in Meier-Graefes „Vincent van Gogh“ (S. 61) abgebildet. Die Bilder erzielten insgesamt 44000 Gulden, einzeln respektive fl. 18400, fl. 8000, fl. 17600. Die Baumstümpfe wanderten in die Sammlung Kröller in Haag. Auch die beiden andern Bilder blieben in Holland. Des weiteren waren in der Sammlung Bas Veth W. Witsen, Jan Sluyters, Jan Toorop, W. Degouve de Nuncques vertreten. Des letzteren „Brabantische Landschaft“ brachte fl. 3800; W. Witzen: „Binnenkant“ fl. 525; J. Toorop: Seeländische Landschaft fl. 500. In der Sammlung J. A. N. Lorentz Arnhem, die gleichzeitig zur Versteigerung kam, überwog mit Werken von Allebe, W. Maris, W. Roelofs, Jan Weißenbruch der Haager Impressionismus. W. Maris „Trinkende Kühe“ fl. 950. Aus verschiedenen ungenannten Sammlungen waren u. a. Arbeiten von M. Bauer, W. Bouguereau, „Betendes Mädchen“, fl. 525, Henri de Brakeleer, Courbet, Gabriel, Van Gogh (Federzeichnung nach dem in Basel befindlichen gezeichneten Bildnisse der Anna Meyer, gefertigt in Brüssel 1880), Isaac Israëls, J. Maris, Meissonier, „Soldat mit Pfeife“, fl. 825, H. W. Mesdag („Rückkehr der Fischerflotte“, fl. 500), ausgeboten.

Weiterhin wurde durch Fr. Muller die nahezu zweihundert Nummern zählende Sammlung J. H. Groenewegen versteigert, moderne graphische Arbeiten, unter diesen englische Radierungen von Muirhead Bone, D. Y. Cameron, Mario Fortuny, Oliver Hall, Ch. Holroyd, F. Seymour Haden, Frank Short, Whistler war mit 25 Blatt, Anderszorn mit 17 Blatt vertreten. H.

Neue Kataloge

Paul Graupe, Antiquariat, Berlin W 35, Lützowstr. 38. Katalog 105: Alte und moderne Graphik. Japanische Farbenholzschnitte. 712 Nummern. Man merkt schon bei flüchtigem Durchblättern, daß auf Qualität gesehen wurde. Nicht oft vorkommend ist eine so reichhaltige Sammlung von Radierungen E. W. J. Bagelaars, wie sie unter Nr. 2 verzeichnet wird (156 Abzüge, viele Zustände). Nr. 44: Dürers „Hl. Dreieinigkeit“ von 1511 (M. 60000.—). Nr. 50: Goya, 2. Ausgabe d. Tauromachie (M. 150000.—). Nr. 55: J. W. Meil, Samlg. von ca. 500 Bl. (M, 15000.—). Rembrandt ist mit sechs guten Blättern vertreten. Von den neueren Meistern wird Liebermann sehr ausgiebig und mit zahlreichen Zuständen angeboten (Nr. 101). Von Franzosen interessieren durch ausgezeichnete Stücke Manet und Toulouse-Lautrec. Für Menzel-Sammler sind zahlreiche Probedrucke seiner Holzschnittillustrationen zur Stelle.

Curt Naubert, Antiquariat, Leipzig. Der Lagerkatalog I „Handzeichnungen älterer und neuerer Meister“ nebst Anhang: Reproduktionswerke von Handzeichnungen ist erschienen. Er ist nicht prunkvoll, auch nicht in bezug auf den Inhalt, aber sauber gearbeitet und angenehm gesetzt und illustriert. Unter den 57 Nrn. findet sich manches reizvolle Blatt, besonders des früheren 19. Jahrh. In der Tat Anreiz, das Lager der Firma nach weiteren Dingen zu durchkramen.

Dr. Walter Stengel, Maging bei Hengersberg (Niederbayern) verschickt einen „Antiquariats-Anzeiger 1922“. Er enthält 189 Nrn., darunter zahlreiche graphische Blätter und Handzeichnungen, ferner eine Anzahl illustrierter Frühdrucke (Brant, Narrenschiff) und Erstausgaben. W.

Zu der Abbildung auf Seite 610

Lovis Corinth, Liegender weiblicher Akt III Radierung. Als Einzelblatt erschienen im Verlag von Fritz Gurlitt, Berlin.

Erscheinungstermin	
Heft 15	3. August
„ 16	24. August
„ 17	7. September

Redaktionsschluß	
Heft 15	26. Juli
„ 16	16. August
„ 17	30. August

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Reitrain am Tegernsee, Post Rottach.

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone“:

BERLIN: Curt Bauer, Berlin-Südende, Märkische Str. 3, II, Tel. Steglitz 110. / MÜNCHEN: Dr. Leopold Zahn, München, Kaulbachstr. 35, I / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Marienstr. 19 / ÖSTERREICH: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerstr. 10 / NIEDERLANDE und BELGIEN: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Willem van Outhoornstraat 29 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelsangstr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / ITALIEN: Dr. Augusto Calabi, Mailand, Via Petrarca 16 / DÄNEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Hotel Belvedere, Raadhuspladsen / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 120 Haven Avenue, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Pietras 361 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92

Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2
Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Vincent van Gogh

Von G. F. HARTLAUB | Mit 32 Abbildungen auf 16 Tafeln und drei Abbildungen im Text

I. Stamm und Beſtimmung

Er war ein Niederländer, wuchs in der Niederung, tiefirdiſch, in Brabanter Heide, zwiſchen Dünen und Moor. Zu Hauſe war es ärmlich und eng, eingeſchränkt hielt ſich der Vater, wohl etwas beſchränkt war die gute Mutter; ein wenig ſäuerlich roch die Luft in den ſauberen Stuben. Draußen wohnten Bauern und arme Weber. Auch ſpäter blieb es eng um ihn zwiſchen Köhlern, Fabrikarbeitern, kleinen Leuten.

An allem hing er, haftete er: an der Erde, an der Armut und vor allem am Vaterhaus. Immer blieb er das Kind, unabgelöſt bis zum Ende, tief vom Muttertum umſchattet, zäh am Vater haftend und leidend. Er blieb Sohn, Sorgenſohn, viel geliebt, viel gefürchtet zu Hauſe, großer unverſtandener Junge mit plumpen Händen, ein wenig roh, ein wenig unfertig an Leib und Seele, von den Frauen und Mädchen gemieden, die ſein Sehnen ſcheu und täppiſch umwarb, nur von den Mitleidigſten gelitten, die ihm billig den Leib gewährten und ein ſtumpfes Ausruhen. Und er war Bruder. Faſt quäleriſch hing er an dem andern, dem älteren, von dem er mehr als Treue des Blutes empfing: höchſte Bruderſchaft im Geiſte.

Innig hing Vincent an ſeiner Sippe, ſeinem Stamm. Mächtig walteten in ſeinem Blut die Ahnen. Ein doppeltes Vermächtnis hatten ſie ihm in die Wiege gelegt: den Glauben und die Kunſt.

Viele Diener Gottes waren von je in ſeinem Hauſe. Auf ſeine Vorfahren zurückblickend, ſah er von Geſchlecht zu Geſchlecht dieſe geiſtlichen Männer, Prediger und Lehrer von der nüchtern reinen Art, wie ſie der holländiſche Calvinismus geprägt hat. Alle eng und ſtreng, alle wahrſcheinlich ſich ähnlich in Geſinnung und Lebenshaltung, alle wie der Vater. Und dieſe von Kindern und Kindeskindern fortgeerbte fromme Art fühlte er auch in ſeinem Weſen wirkſam. Hätte er da nicht auch Prediger werden ſollen wie ſeine Väter?

Jedoch, ſchon bereit, den von ihnen vorgezeichneten Weg nachzuwandeln, ſollte er die Schickſalsmacht des Unvererblichen erfahren, den Befehl des einmaligen, von Gott, nicht von den Ahnen, hergewehten Funkens in ſeiner Bruſt. Wohl übernimmt auch der Genius die gleiche Erbmaſſe, verkörpert er die ſtets wieder anklingende Lebensgeſtalt, nimmt er die ähnliche Umwelt auf wie Väter und Brüder! Aber ſein Einzig-Eigenſtes, ſeine Ich-Beſtimmung, iſt noch ſtärker als die Lebenswelle des Stammes, an dem er wuchs, und darum gibt er dem Ererbten, wenn er es denn bewahrt, doch einen ganz neuen Sinn. Er ſteigert den Typus, der ihm als Stoff übermacht ward, zu einer nie geſehenen Höhe. Er „übertreibt" ihn, glückhaft oder verhängnisvoll. Er verneint ihn vielleicht und erfüllt mit der Kraft der verneinenden Umkehrung erſt die eigene, einzige, unwiederholbare Beſtimmung. So ward Vincent van Gogh ſtrenger, unerbittlicher in ſeinem geiſtlichen Wandel als alle ſeine Vorfahren, aber gerade dadurch „ſchlug er aus der Art". Sein Chriſtentum, ſein Lehr- und Helferamt „übertreibend", erbittert und ſelbſtzerſtöreriſch in Frömmigkeit und guten Werken zertrümmerte er das Geſetz des beſtimmten Bluts, Amts und Berufs, ſchlug gewaltig um in die Verneinung, in den pantheiſtiſchen Unglauben, und ſchrie bis zum Ende ein furchtbares „Nein" allem, was bloß Erbe und Vermächtnis der Väter war, nicht eigenes neues freies Erlebnis und Bekenntnis.

* * *

Es waren auch Menſchen mit Schönheitsſinnen unter den Ahnen. Überlieferung und Verſtand für die Dinge der Kunſt waren ſelbſt dem elterlichen Pfarrhauſe, der Umwelt ſeiner Kindheit nicht fremd. Drei ſeiner Oheime waren Kunſthändler, Mauve, ein berühmter Maler, war ſein Vetter. Auch den Bruder Theodor traf der Blutsbefehl,

und es war gewiß nur der auch in ihm stärker durchbrechende Urinstinkt seines Stammes, der ihn so leiden ließ am Kunsthändlerberuf und der ihn in so selbstloser Leidenschaft dem besser begnadeten, schöpferischeren Bruder verband. Mit ihm wuchs Vincent auf in einer Kleinwelt gut bürgerlicher Kunstbildung, wie sie durch Hollands alte Meister, die großen und die geringen, Hollands große und kleine Galerien, Hollands viele Sammler und Liebhaber, Hollands braune Schilderkunst bedingt war. Aber auch davon hatte Vincent viel in seinem Wesen, auch daran hing er mit schwerfällig zäher Treue und Kraft wie an seinem Glauben. Und doch hat er es mit dem Vermächtnis der Kunst nicht anders gehalten, als mit dem geistlichen! Zuerst verweigerte er ihm den Händlerdienst, den die Familie ihm zumuten wollte. Dann später, zum Malerberuf entschlossen, kniete er sich anfangs wohl innig hinein in die heimische Weise, folgte denen gläubig, die ihm den Geist der Überlieferung und des Vaterlandes neuzeitlich zu verwalten schienen. Aber er mißverstand, übertrieb doch wider Willen auch hier, vergröberte was viel feiner, herkömmlicher und gesellschaftlicher gemeint gewesen. Dann brach er vollends ab, kehrte sich jäh von der Heimat, von den Meistern, von den alten goldbraunen Bildern, und zeugte einsam und abgelöst im Süden Frankreichs mit sich selber sein eigen Werk. Ein Werk, scheinbar ganz tief wider alle Stammesweise und Heimatlehre, ganz voraussetzungslos, tief empörerisch und zukünftig, aus der großen Umkehrung gewonnen, wie sein neuer gläubiger Unglaube aus der Umkehrung entstanden war.

So aber ward er, der er von Anbeginn war.

II. Maler und „Mönch"

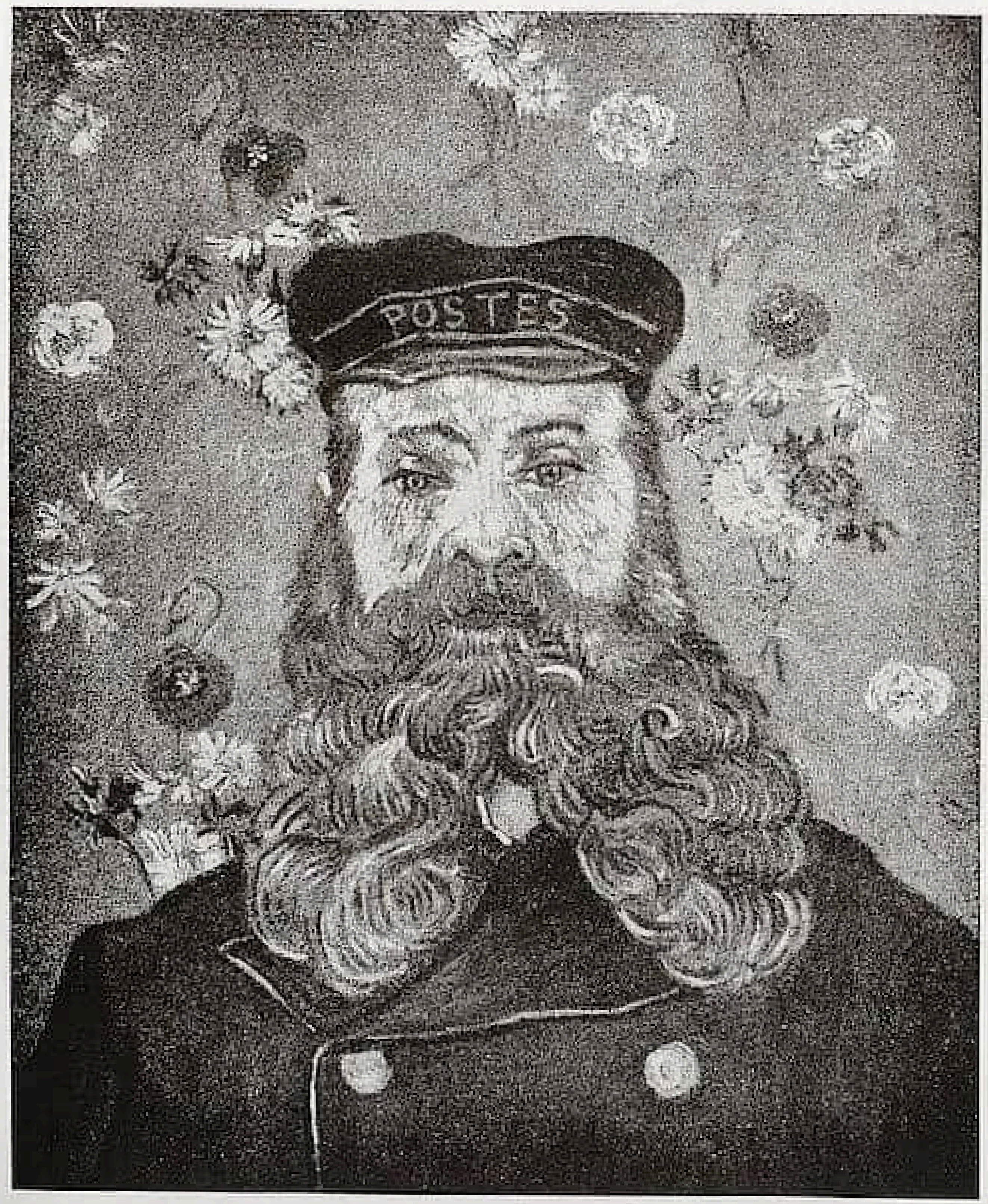
Indem sie ihm den zwiefachen Samen einpflanzten: Samen des Glaubens und Samen der Kunst, legten Vincents Ahnen noch eine dritte verhängnisvolle Anlage in seine Brust: tragischen Keim zur Zwietracht beider Kräfte. Und da er ein Mann des Schicksals war, reifte diese Anlage in ihm aus und geriet ihm zu lebendigem Kampf, Triumph und Untergang.

Eine „Doppelnatur" hat sich Vincent in einem seiner denkwürdigen Briefe einmal genannt. Er durfte nicht zu den eindeutigen, glücklich-blinden Naturen zählen, die sich stets des Weges bewußt sind, welcher für sie der rechte und der einzige ist. Er konnte nie ganz „Künstler", ganz „Maler" sein. Auch da er zum Malerberufe sich entschieden hatte, verließ ihn selten das Bewußtsein, mit solchem Entschlusse bestenfalls nur eine Teilerfüllung seines Wesens erlangt, und vielleicht tiefere, wahrere Bestimmung preisgegeben zu haben. In seinen Briefen, die als Ventile allseitiger Spannung ihm fast ebenso lebenswichtig waren, wie einst sein Predigen und dann sein Malen, und wo ein Dichter, Denker und Mensch aus allseitig schöpferischer Belesenheit heraus, weit über Werkstattfragen, mit Urrätseln des Daseins ringt, verfolgen wir, wie lange dieser Mensch brauchte, bevor er den Weg der unverbindlichen Kunst einzuschlagen sich zwang, der ihm nie ganz Selbstzweck, immer so etwas wie ein Ersatz bleiben sollte.

„Eine Doppelnatur, halb Mönch, halb Maler": auf diese erweiterte Formel hat Vincent wohl am schärfsten die Polarität seines Wesens gebracht. Wir sehen den Jüngling aus dem Kunsthandel in London und Paris, den ihm zuerst Verwandtenrat und eigene Lust nahegelegt, mit sittlichem Ekel flüchten, ja in den Gegensatz, ins Geistliche umschlagen. Wir erleben in London, Brüssel und Amsterdam, schließlich bei den Kohlenarbeitern der Borinage seinen immer erneuten Versuch, aus innerer Berufung, die er fühlt, so etwas wie einen Beruf zu machen. Bis er auch hier endgültig scheitert, weil sein Wille zur lebendigen Menschenseele sich nie und nimmer mit den Ansprüchen irgendeiner äußeren Einrichtung verträgt. Wir sehen den Mönch, der in Bibel und Gebet, in allen Werken christlicher Caritas sich bis zu äußerster Selbst-

Vincent van Gogh.
Selbstbildnis mit verbundenem Ohr. 1889.

Vincent van Gogh. Selbstbildnis mit der Widmung an Gauguin. 1889.



Vincent van Gogh. Briefträger. 1888/89.

Vincent van Gogh. Arleſerin. 1888/89.

hingabe ja fast bis zum Wahnsinn geübt hat, scheinbar unvermittelt in den „bitteren Streit zwischen Zweifel und Glauben" eintreten. Jäh brechen die erbaulichen, gläubig ringenden Betrachtungen in den Briefen an den Bruder ab. Der Künstlertrieb seiner Pubertätsjahre bricht wieder auf, bietet sich ihm in seinem äußerlichen und innerlichen Untergang als Rettung. „Ich habe mir gesagt, ich greife wieder zum Stift" — schreibt er wie erlöst — „und sofort hat sich alles geändert". Während er zu malen und zu zeichnen beginnt, erst versuchsweise bei den Berühmtheiten im Haag und Brüssel, dann, wie es seiner Natur entspricht, einsam als Selbstlehrer in armen brabanter Weberdörfern, wird er des jenseitigen Zwanges in sich Herr, drängt er das Geistliche, Verzückte in sich zurück, um zunächst noch das Werkheilige zu bewahren. Die soziale Strömung der achtziger Jahre, zuerst noch englisch-christlich gefärbt im Sinne Elliots, dessen Romane er liebt, erfaßt ihn ganz. Seine gesellschaftliche Vernachlässigung, ursprünglich nur innerlich bedingt, nimmt einen Zug von Betontheit an. Er lebt — nicht als Heiliger, sondern aus Einsamkeit, Gefühl der Verstoßenheit, als Mensch voll Dumpfsein, Güte und Sinnendurst — mit einer armen Dirne. Von allen Künstlern der Neuzeit wird Millet sein Gott. Mit seinen Nuenener Bauern und Weberzeichnungen, Beispielen einer fast finsteren Werkheiligkeit, glaubt er immer noch, wenn auch mit Pinsel und Stift nur, vor allem Gott wohlgefällige Werke zu tun. Paris treibt ihn noch weiter zum andern Pol. Der metaphysische Mensch scheint nun vollends abgetötet: Kunst um der Kunst willen lehren ihn die Werkstätten der Impressionisten, predigt ihm wohl auch der wissende und helfende Bruder, welcher so viel leichter zur Kunst gekommen wäre, hätte Natur statt Vincents ihn zum Maler ausgestattet. Eine Lebenssekunde atmet Vincent auf, unsagbar befreit. Sollte sein mächtiger, heilig erbitterter „Glaube an die Kunst" nicht genügen für die Erfüllung eines Daseins in unserer gottfremden Zeit?

Schon schlägt der Pendel wieder zurück. Jäh löst er sich von Paris. Die beiden letzten Lebensjahre in Arles, St. Remy und Auvers sind ein reißend schnelles Wiederaufarbeiten des beiseite gelegten Lebenspensums. Sie bedeuten ein schreckliches Durchbrechen der vergeblich verdrängten Bestimmung. Der von religiösen Endgedanken angehauchte Werkmann, der Christus-Arbeiter, der Heilige und der Mönch: sie alle wollen wieder in ihm empor! — freilich geduldet und anerkannt vom Oberbewußtsein nur soweit sie dem Künstlerwillen sich äußerlich mindestens zu versöhnen bereit sind, soweit sie Künstlers Sprache sprechen.

Ist aber solche Versöhnung möglich? Noch vor 100 Jahren hätte diese Frage keinen Sinn gehabt. In einer religiösen und zugleich kirchlichen Kunst haben die christlichen Maler der Vergangenheit das Maß von Weltlichkeit und Sinnenlust, wie es zum Wesen des Künstlertums gehört, ohne Anstand mit dem geistlichen und stofflichen Anspruch in Einstimmung zu bringen verstanden. Für van Gogh, nachdem er einmal ganz Künstler im zeitgemäßen, zeitbejahenden Sinn, also in dem zweiflerischen Kunst- und Lebensgefühl des Impressionismus geworden, war jede Möglichkeit solcher Einstimmung geschwunden. Gerade weil das Religiöse, das Christliche, ja das Kirchliche von den Ursprüngen her tiefer in ihm gelebt hatte, als in irgendeinem Künstler seiner Zeit, war das Malen religiöser Bilder im herkömmlichen Sinne schon vor seinem innersten Gewissen verboten. Er fühlte tief, daß Kunst und Religion heute keine natürliche Einheit mehr bilden können, schon darum, weil das in ihm so wunderlich wieder erstandene religiöse Gefühl sich ganz selbstverständlich nicht mehr als kirchlich oder konfessionell darstellte. Gerade er, der sich einmal „eine Art von Gläubigen in seinem Unglauben" genannt hatte, beneidete die modernen christlichen Maler seiner Tage, einen Uhde, Bernard, ja Gauguin nicht um solchen Mut, Mut, der ihm nur aus Verantwortungslosigkeit herzustammen schien, Ahnungslosigkeit, um was es eigentlich ging. Vincent hat kein einziges religiöses Bild im engeren Sinn gemalt, obgleich ihn in den letzten Jahren der Gedanke einer religiösen Kunst, als höchster Versöhnung beider in ihm aufbegehrenden Möglichkeiten, auf-

wühlte bis zum Untergang. Er hatte eine ungeheuer erschütternde Vision von zukünftiger christlicher Malerei, eine Vision von „Menschen wie die ersten Christen, und doch mit dem Gesichte unserer Tage". Seine Einbildungskraft umkreiste mit ehrfürchtigem Schauer ein unsagbar neues Bild Christi. Und doch hat er, wie er selber betont, immer nur den „Ölberg" zu malen gewagt, nicht den Erlöser auf ihm. Der Ölberg freilich und die Ölbäume, die Berge und Ackertäler, die blühenden Früchte und Pflanzen, die ganze südliche Natur überhaupt malte er so, als sei sie Zeugin eines unsichtbaren Wunders und Heiligenwandels. Er sah und malte sie in einem ungeheueren inneren Lebendigwerden aller Formen, durchsichtig gemacht durch das verzückte Auge des Schauenden, der sich im Schauen seiner nichtigen Ichheit entäußern will. Wie fern sind die selbstherrlichen Abstraktionen unserer Neuesten dieser begeisterten Hingabe! Er malte die Landschaft in urweltlicher Pracht und Schönheit, voll tollen Lebens, wie am ersten Tag! Und nie vergaß er das große Tages- und Schöpfungsgestirn: eine allmächtige mit dem Kosmos sich öffnende Sonne — Sonne halb als Sinnbild, halb als Erscheinung. Pantheistisch, sonnenanbeterisch könnte man diese Art von Naturbeseelung nennen und darin für uns Heutige die einzige Möglichkeit religiös-künstlerischer Einigung erblicken. Aber der Sonnengesang der van Goghschen Landschaftsmalerei schließt einen persönlichen Gott nicht ganz aus, er verbirgt ihn nur in seiner kosmischen Maske, weil sein übernatürliches Angesicht töten würde. Statt Gottes und der Heiligen, Christi und seiner Jünger, läßt seine Gottesfurcht, wenn denn Figur überhaupt im Bilde sein soll, Millets Bauern auf den Ackerfeldern erstehen: geheiligte Wesen von reinster Wahrhaftigkeit, zeitlose Söhne der Erde, Sinnbilder einer bescheidenen „Religion der Arbeit", die das tiefere geistliche Geheimnis freilich nicht erschöpfen, aber sein Erlebnis doch nicht ausschließen.

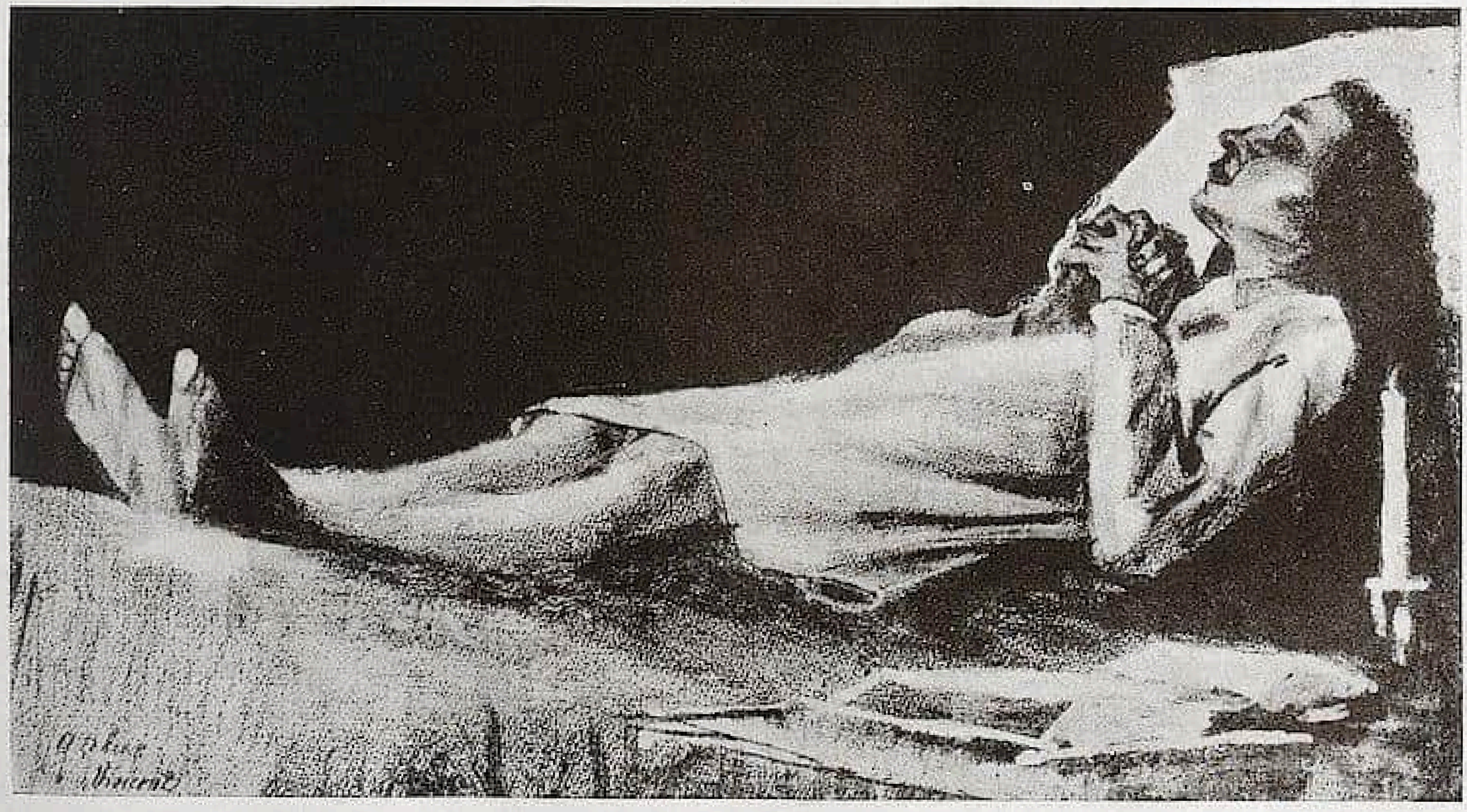
So war van Gogh bescheiden und zuwartend, voll Verantwortungsgefühl und Ehrfurcht gerade in dem, was ihn innerlich tiefer anging als irgendeinen andern Maler seiner Zeit. Er war es als bewußter Denker und Künstler, er war es aber auch als sein eigener Seelenarzt, weil er die Mächte ahnte, die Verhängnisse in seiner Brust. Er fürchtete die „Doppelnatur", den „Mönch", der, nach Jünglingstagen schrecklichster Selbstqual verdrängt, einmal wieder aufstehen könnte, und dann keinerlei Verbindung mit dem „Maler", mit der Schönheit, mit der Vernunft, mit der Welt mehr zulassen würde. Als ihm die Krankheit die Herrschaft über sich genommen, kamen religiöse Fantasien, geistliche, vor allem theosophische Weltgedankengänge wieder über ihn. Er schämte sich ihrer, er, der „Aufgeklärte", und konnte sich doch nicht mehr entziehen den zerschmetternd süßen, mystischen Sekunden einer schrecklichen Helligkeit, da er schaute und fühlte von Angesicht zu Angesicht — und daran verging.

III. Erde und Gemeinschaft

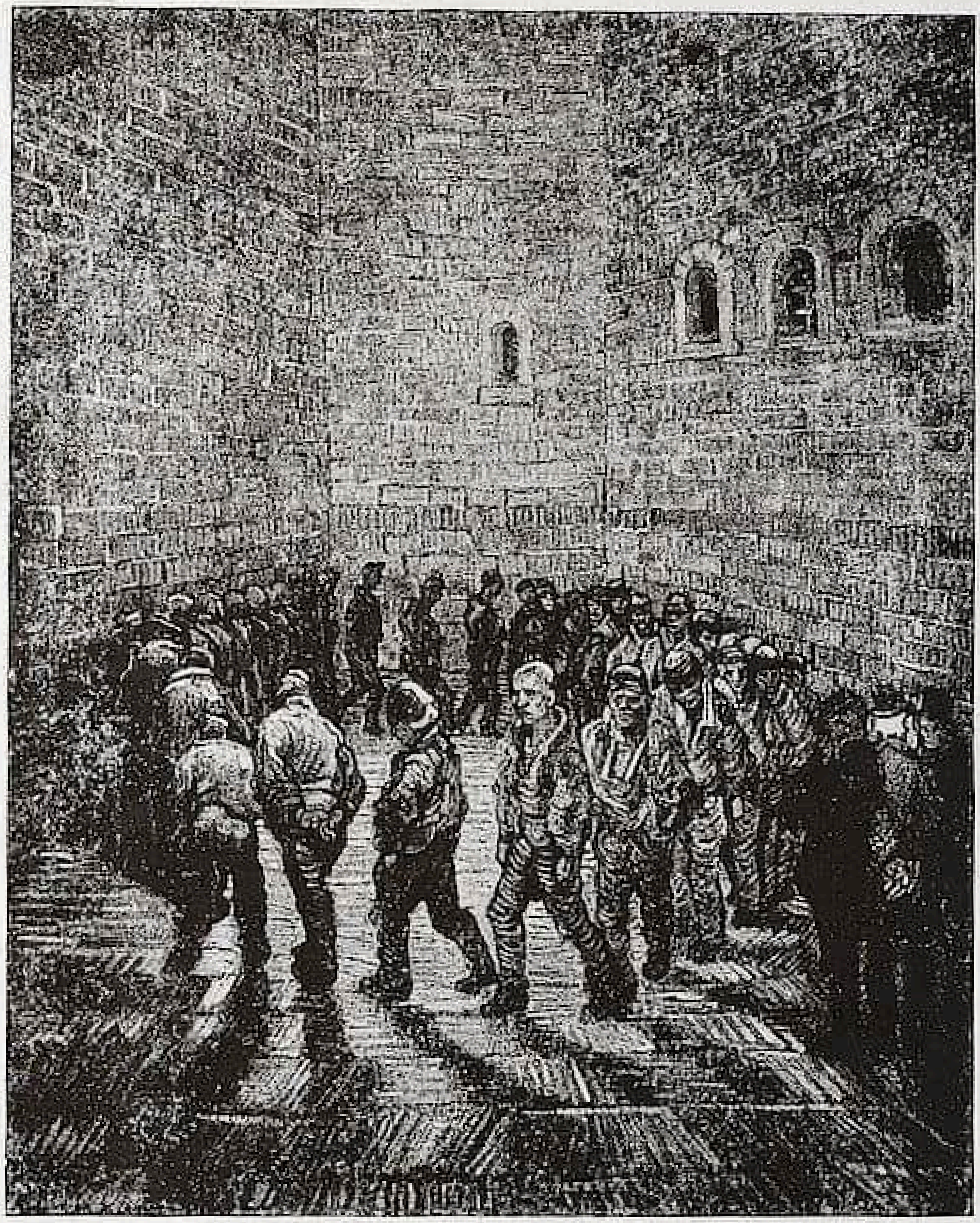
In seinen Anfängen hat er einmal Kohlenarbeiter in trostloser Fabrikgegend gezeichnet, die mit Säcken beladen an einem Kruzifix vorbeiwanken. Sie können des Gekreuzigten nicht achten, so mühselig und beladen vom Werkeltage, wie sie sind.

Durfte Vincents Malerei nicht religiöse Kunst sein im herkömmlichen und zugleich vollständigen Sinn, nicht Ausdruck eines erneuerten Christentums, von dem er nur in furchtbar erhabenen Gesichten träumte, so sollte sie doch sozial sein, eine Verkündigung anhebender Erneuerung menschlicher Gemeinschaft und Gerechtigkeit. Dies schien kein Traum, sondern eine echte Willenshoffnung auf Zukunft. Er blickte auf ein großes Werden und Geschehen in der Zeit, an dem sich Erwartung und Sehnsucht nicht religiös, wohl aber irdisch und menschlich erbauen konnten. Der „Landmann" freilich in seiner zeitlosen Verbundenheit durch Erde und Tagewerk schien dafür nicht das nächste, eigentliche Sinnbild. Er war sozialer Traum nur insofern als für ihn eine soziale Not und Fragestellung überhaupt nicht zu bestehen schien. Neben dem geruhigen Bauern sah aber Vincent den Arbeiter in seiner suchenden Unrast, dicht neben der heiligen Land-

Vincent van Gogh. Kartoffelleger. 1881/82.



Vincent van Gogh. Tote. 1881/82.



Vincent van Gogh. Das Bagno nach Doré. 1887.

Vincent van Gogh. Kartoffelesser. 1885.

schaft wußte er die vorwärts treibende Willenstollheit der Großstadt. Hier war Zwang und Not, furchtbares Drängen, wenn nicht nach ewigem, so doch nach zeitlichem Heil. Vincent sah die Kohlenarbeiter, die Weber, die Werkmänner in den Häfen, die Seeleute, er lauschte von seinem Dachzimmer den Schritten der Tausende in die Fabriken, und es klang ihm wie Meergebraus, Anmarsch großer Naturgewalt. All sein christliches Liebeswerk, sein Mitleid, seine Mission, ja seine Erotik galt den Mühseligen und Beladenen, mit denen und die er von Anbeginn studiert in der großen Universität des Elends. Selber fast ausgestoßen von bürgerlicher Gesellschaft, die ihm in unglücklich geliebten Frauen, in den Kaufleuten der Kunst, in den Beamteten der Geistlichkeit, zeitweilig auch in seiner eigenen Familie gleichermaßen den Rücken gekehrt, blickte er auf die proletarische Gesellschaftsklasse als die einzigste wirkliche Gemeinschaftsbildung unserer Tage, zusammengehalten durch gleiche Not und gleiches Ziel. Wie so mancher, der sich aus geistigem Anlaß abgelöst hat von seiner bürgerlichen Schicht, suchte er hier Halt, wo freilich nicht geistige, sondern stoffliche Not Einigung schuf. Und was er bei den Bauern suchte, fand er hier: Tugenden der Einfalt und Schlichtheit, ungebrochene Kraft, aber nicht weltfern wie dort, sondern zeitgemäß, willensmächtig, zukunftsträchtig.

Nicht so oft wie den Bauern hat er den Arbeiter gemalt und gezeichnet. Es war so schwer, hier mehr zu geben als bloßen Eindruck oder bloße Illustration. Aber auf inhaltliche Bekenntnisse kam es ihm in seinem Willen zum vierten Stande auch wenig an, wie er überhaupt auf tendenziöse Anwendung seiner Malerei niemals bedacht war. Es handelte sich ihm um mehr: um eine Entbürgerlichung, um nicht zu sagen Proletarisierung der „Form"!

Immer ist Vincents künstlerische Handschrift plump und ungelenk gewesen. Immer blieb in seinem Wissen und Können ein laienhafter Zug, der sich der Elemente heutiger Kunst mit schwerfälliger Betontheit, nicht in müheloser Meisterschaft bediente. Als er sich in Holland der Kunst zuwandte, kam er mit dem gutbürgerlichen Mauve, der ihn belehren sollte, schon wegen persönlicher Rauheit nicht zurecht. Schwerer wog, daß auch die Mittel, die Handschrift, die Überlieferung jener dunkeltönig altmeisterlichen Stimmungskunst, wie sie die Tagesgrößen Neuhollands maßgebend pflegten, sich unter seinen groben Händen und dumpfen Sinnen unversehens ins Rauhe, Unbürgerliche veränderten. Daß Natur und Mensch, seine Bauern von Nuenen, seine Weber von Drenthe etwas Unerlöstes, finster Anklagendes annahmen und in ihrer Erdgebundenheit kein schönes, stimmungsvolles Wesen zeigten, wie gefühlvolle Anbeter des Lebens auf dem Lande es lieben. Nicht bäuerlich, viel eher proletarisch sind seine „Kartoffelesser". Ein Primitiver, kein Sentimentaler der Großstadt, auch kein Naiver vom Lande hat sie gemalt, ein Arbeiter ist es, der sie so aus idyllischen Landleuten zu wahren Erdarbeitern gemacht hat.

Und wie dann Paris mit kecker Lichtkraft ihn der selbstgewählten Nacht entriß, ist es vor allem wieder das Modern-Soziale, unverlogen Tatsächliche, das herausfordernd Zeitgemäße, scheinbar Umstürzlerische, was ihn zuerst an der Weltanschauung und an den Mitteln der Impressionisten so erlösend berührt. Freilicht und Freiluft, Temperatur und Stunde als das allen gemeinsame Element, Menschen und Dinge nur als Tatsachen solchen Milieus, Großstadt als erschütterndste Wirklichkeit der Zeit, dazu die ungebrochenen Farben, die wissenschaftliche Lehrbarkeit des neoimpressionistischen Prinzips, die schmückende Dienstbarkeit der Flächen- und Fleckenmalerei zu großen monumentalen Zwecken — alles das empfindet er zunächst als Ausdruck eines umstürzenden Willens zum Elementaren und zur Gemeinschaft. Und deshalb behalten die Stilleben und Akte, wie er sie jetzt in der Nachbarschaft Renoirs und Seurats schulgemäß zu malen sucht, immer noch jenes Schwere, Heftige, man kann sagen Ungepflegte, wie es seiner Art entspricht. Bald wird ihm die neue Lehre von Paris verdächtig. Er fühlt, daß man hier den Mitteln einen andern, ja entgegengesetzten Sinn unterlegt, als er es

möchte. Ihn quält, daß hier Kunst als reiner Selbstzweck, als Angelegenheit der Einzelnen, der Kenner und Liebhaber, nicht zuletzt auch der Händler gilt, deren Geschäft er einst als Diebstahl gescholten hatte: als etwas höchst Persönliches und Artistisches also, wo es ihm gerade auf die Gemeinschaft ankommt und auf — die Predigt.

Bald weiß er, daß ihm Gemeinschaft nur in der Einsamkeit zur rechten Frucht gedeihen wird. Er flieht in die Provence. Sonderlingshaft, nur mit ganz wenigen simplen Menschenkindern Umgang habend, bisweilen bei den guten Tier-Geschöpfen, den armen Sünderinnen Lust und Ruhe suchend, hingegeben aber in trunkenerem Eros an Sonne und Feld und Berg, an Ölbaum, Pinie und Sonnenblume, an die Söhne und Töchter solcher Erde, darf er nun durchbrechen lassen, was ihm als Traum von großer Gemeinschaftskunst in der Seele lebt. Sofort ist Macht und Einfalt, große innerliche, sittlich-gläubige Ergriffenheit in seiner Kunst. Nichts ist bloß Schmuck, Geschmack, Gestuftheit und Kennerschaft, alles wird gleichmäßig vordrängender Ausdruck, ureinfältiges Sinnbild, vergrabene Urinstinkte aufrufend, tief Menschliches anrührend, tief Gemeinsames in einer furchtbar neuen, furchtbar ursprünglichen Farbe und Form. Wie das Bekenntnishafte, so tritt nun auch, gegenüber der Holländer-Zeit, das im engeren Sinn Sozialistische in dieser reinen Kunstsprache vollends zurück. Nicht aber das Soziale, das Pansoziale! Er malt und zeichnet freilich keine Proletarier, keine Erdarbeiter, wenn er nicht gerade porträtiert. Er beschränkt sich darauf, zeitlose Erdensöhne in seine Landschaft zu setzen, Säende, Erntende, wie Millet ihn lehrte. Aber mit dämonischen Urkräften stattet er sie aus, will Denkmäler und Sinnbilder gemeinsamen Ursprungs aus ihnen machen und gemeinsamer Bestimmung.

Und indem er das malt, kommt es ihm so wenig auf sein persönliches Ich an, so einfach und allgemein will van Gogh die Empfindungen und die Mittel, daß er den Gedanken einer gleichsam mittelalterlich-zünftigen, gemeinschaftlichen Herstellung von Kunst nicht aberwitzig findet, naiv genug, ihn gar einem Gauguin zuzumuten, dessen artistische Stilkunst er mit ähnlich unseligem Liebeshaß umwirbt, wie den eitlen, abenteuernden Menschen selber. Und er, der Einsame, wird nicht müde, mit dem im Kunsthandel schmachtenden Bruder in Paris, dessen Brot er ißt, utopische Wirtschaftspläne des Kunstschaffens und Kunstverkaufens zu entwerfen. Er, dessen Malerei immer absonderlicher, „verrückter" zu werden scheint, Spott und Schrecken der Bürger von Arles, Mitleid der Ärzte und Schwestern von St. Remy — er denkt bei allem, was er bildet, an nichts anderes als an ein Publikum der einfachen Leute, an Volk, Proletariat, an Seeleute und Bauern.

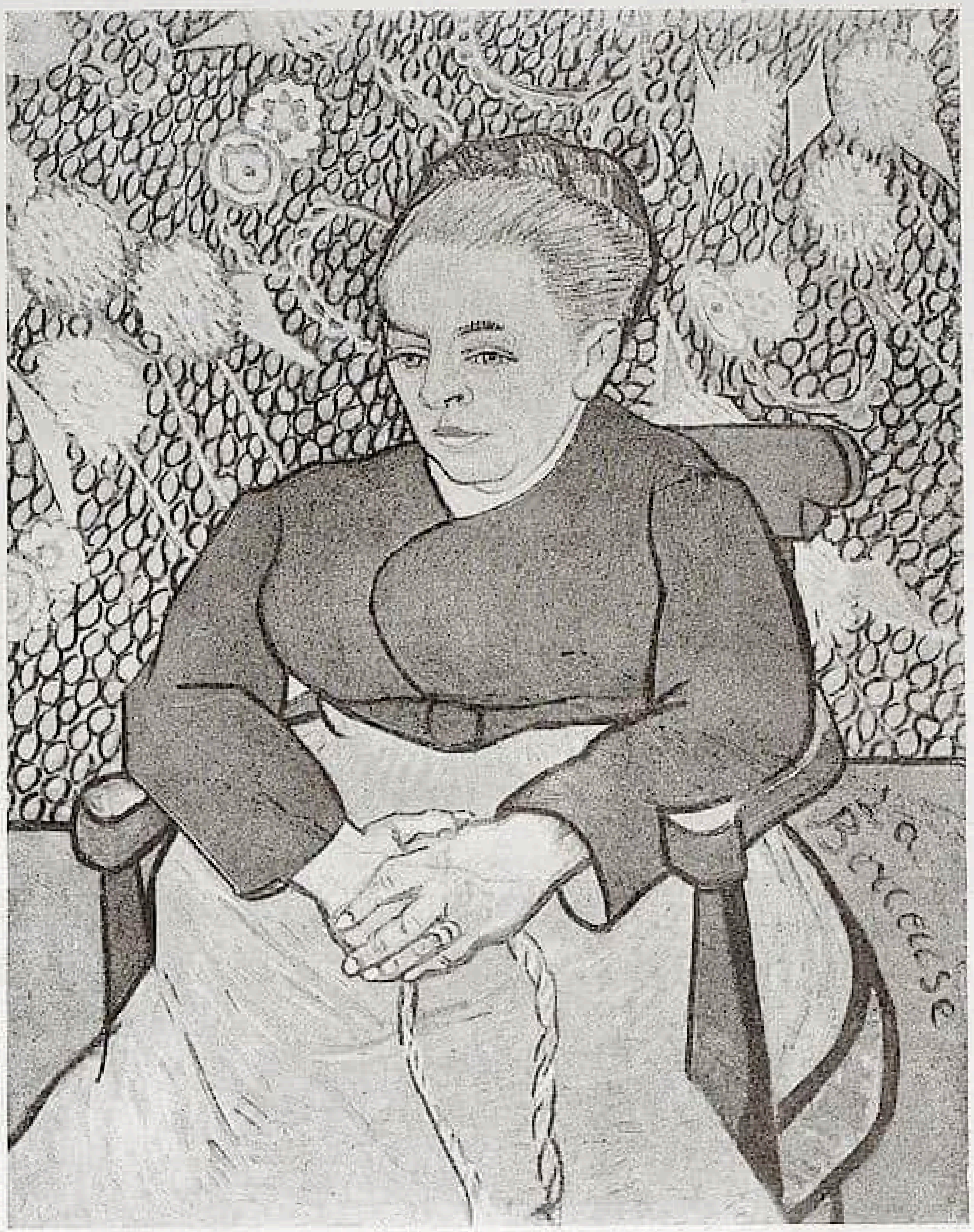
Bei seiner „Wiegenfrau" mit den Sonnenblumen-Flügelbildern, bei diesem derb geformten Bildnis einer guten Mutter-Amme, von deren trägen Umrissen, bunten Farben etwas wie Ruhe und Sättigung ausgehen sollte, dachte er an die Islandfischer der Bretagne: an die Kajüten und Schenken der Nordfahrer, die von der großen Wiege des Meeres gewiegt werden und in Todesgefahren wohl nach der Mutter rufen. —

Ganz anders als seine mystische, hat Vincent seine soziale Sendung als Künstler unverhohlen offenbart. Das Wagnis solcher Malerei schien ihm geringer, weil tiefer berechtigt in unserer Zeit als der Versuch einer Einigung von Kunst und Glauben. Und doch gab es auch hier kein unmittelbares, wunschgemäßes Gelingen. Wie er als Mensch bei aller Liebesfülle doch der scheinbar Einsamste, Ungeselligste geblieben ist, dem fast alle Gemeinschaft tragisch mißlang, so ist auch seine Kunst nicht Gemeinschaftsgut geworden. Haben die Matrosen und Arbeiter seine Bilder bei sich beherbergt? Vorläufig nahmen sich statt ihrer die Kenner und Liebhaber dieser Bilder an, und — die Kunsthändler.

IV. Kunst

Die Verwandlung, die mit seiner Kunst geschah, als Vincent im Frühjahr 1886 Paris betrat und als er von der nordischen Dunkeltonigkeit noch der letzten Antwerpener Stilleben zu den ersten hellfarbigen Pariser Arbeiten überging, dies bedenkenlose Sichausliefern

Vincent van Gogh. Schnitter im Feld. 1889.



Vincent van Gogh. Die Wiegenfrau. 1888.

Vincent van Gogh.
Der Sämann nach Millet. 1888.

Vincent van Gogh. Schnitter nach Millet. 1889/90.

an eine neue, völlig fremde Kunstlehre und -Übung ist gewiß mehr als der Erfolg eines Experimentes, also eines Willensaktes. Es handelt sich um ein Schicksal, tief gleichnishaft für die (mit Goethe zu reden) „vulkanische", gar nicht neptunische Natur des Menschen van Gogh. Und eben weil er Schicksal ist, muß sich der innere Sinn dieser Verwandlung erst später offenbaren als der äußere Richtungswechsel selbst.

Van Gogh trifft in Paris die beiden Lager des Impressionismus: den älteren derer um Monet, den jüngeren (neoimpressionistischen) um Seurat, vermittelnd den greisen Pissarro und den jungen Gauguin. Seine immer aufs Äußerste drängende Natur wendet sich mehr dem jungen Kreise zu. Hier ist, mehr als bei den Älteren, jene Lernbarkeit und Einfachheit, jene Ahnung neuer dienender Kunstbestimmung, die auch der soziale, der religiöse Wille in ihm forderte. Also eine frohe Botschaft! Eine Zeitlang zwingt er seine Blütenträume, seine Cafés, Akte, Stilleben in die exakte punktierende Art. Bis wieder jäh die Ernüchterung hereinbricht, bis plötzlich das seiner Natur tief Unangemessene auch dieses, ja jedes Rezeptes zum Bewußtsein kommt, das bloß Kunstmäßige der neuen Lehre empfunden wird, Paris mit der Lüge seines „l'art pour l'art"-Gedankens als das satanische Gegenbild seines eigenen „Glaubens an die Kunst" durchschaut wird! Als er flieht, die mißhandelte Natur in Süden und Einsamkeit wieder einzurenken, glaubt er von allem Gelernten eigentlich nur die alten Meister mitnehmen zu dürfen und Delacroix und den geliebten, feurig sprühenden Zigeuner Monticelli, der im Wahnsinn starb. Und doch sind es weder diese noch ist es wieder das immer noch verehrte Altholland, zu dem er zurückkehrt; sondern unverlierbar gerettet aus dem Zusammenbruch der impressionistischen, neoimpressionistischen Mal- und Sehweise, wenn auch ganz neu gedeutet und umgeschmolzen durch anderen Geist, bleibt ihm doch dreierlei: das Mittel der reinen, ungemischten Farbe, die Anwendung des vereinheitlichten Pinselstrichs und endlich eine Summe von formalen Eigenschaften, die erworben waren durch Erschließung dessen, was man benennen könnte als das „Formgeheimnis des Ostens". Alles dreies hatte er in der neuen Pariser Kunst gefunden, aber nun führt er es auf einen reinen elementaren Sinn zurück. Zuerst die Farbe! Die Schule Signacs und Seurats, der „Divisionismus", hatte die Verwendung der ungemischten Farbe aus einem sehwissenschaftlichen Grundsatz heraus entdeckt: Keine Mischung mehr auf der Palette, sondern Auftrag der reinen Grundfarben in kleinen gleichmäßigen „Points" nebeneinander, Mischung erst im gebührend entfernten Auge des Beschauers. Ein buntes Geflimmer, ein weißlich zitterndes Leuchten vor den Augen des Betrachters war das Ergebnis gewesen, Luft- und Lichtwiedergabe in äußerster Potenz. Immer handelte es sich also um Impressionismus, um Freilichtmalerei, hervorgegangen aus dem Willen, die Dinge sachlich und wahr in ihrer, wenn auch subjektiv bedingten Erscheinung wiederzugeben. Das war nicht ganz, was der neue van Gogh wollte. Er dachte nicht mehr an Brechungen, „Mischungen", wie sie auch zustande kommen möchten. Rein und ungemischt auch im Auge des Sehenden, unverschleiert von der Luftschicht, unverändert vom auftreffenden Licht, gleichsam absolut sollte jede Regenbogenfarbe als ein Element für sich bleiben. Sie sollte selber strahlen, nicht beleuchtet sein, sollte stofflich dastehen in meßbaren, umrandeten Flächen und sollte dann durch bestimmte Kraft und bestimmte Ausdehnung ihren Nachbarfarben die Wage halten nach einem tief vereinfachenden Gleichgewichts- und Ergänzungsgesetz der elementaren Harmonielehre. Schon diese äußerst „dekorative" Absicht mußte weit abführen von der Natur, mußte Steigerung, freieste Übertreibung empfehlen, trotzdem Vincent sich in anderer Hinsicht immer noch an die Natur zu halten wünschte. Nun aber sollten die Farben ja nicht bloß als schöne Stofflichkeiten gut zusammenstehen, kristallhaft wie Schmuck oder glänzend wie Gewebe, sondern sie sollten leben in ihrem Nebeneinander, Ineinander, sollten im Kampf und Liebe miteinander ringen, nach der Gefühlsbedeutung, der sie zu dienen hatten und welche die äußeren Umrisse mit ihrer gegenständlichen Sprache andeuteten. Solcher Wille mußte Farbenauftrag und Farbenwahl noch einen

neuen Sinn hinzufügen. Es war zunächst der Pinselstrich, der diesen Farbmassen Bewegung und Leben leihen, sie der Form folgen lassen konnte. Zu diesem Zweck mußte die mechanische Wiederholung gleichmäßiger Farbtupfen wieder einer freieren Handschrift weichen, wo jeder Strich Zeichnung und Farbgebung in einem war; Pinselstrich wird Ausdrucksgebärde, bildet in langausholenden Konturen (Schatten und Umriß zugleich) die bewegte Form und folgt ihr dann in wimmelnden kurzen Zügen, indem er solche Konturen ausfüllt. Dann war es endlich die Wahl der Farbe selber, aus der ein inneres Ausdrucksleben zu gewinnen schien. Wir berühren hier einen der entscheidenden Punkte in Vincents künstlerischem Schaffem. Wenn er die Licht- und Schattenfarben mehr noch als die Formen fast ganz unabhängig von ihrer Wirklichkeit wählte oder diese doch in eine ganz unwirkliche Skala übersetzte, so tat er es nicht zuletzt auch aus einem ihm allein eigentümlichen, aus Kindheitsurzeit bewahrten Sinn für den gefühlssymbolischen Wert der Farbe. Die „sinnlich-sittliche" Wirkung der Farben, die Goethe in der Farbenlehre beschreibt, die die deutsche Romantik ahnte, war ihm, wie seine Briefe zeigen, derart lebendiges und tatsächliches Erlebnis, daß er sich ihrer ganz bewußt in seiner Malerei bediente — nicht selten in einer besonderen fast überreizten Weise des „Farbenhörens", die wir in ihren einzelnen Äußerungsformen nicht unbedingt nachzufühlen vermögen, und mit der er jedenfalls bei solcher Bewußtheit in der Kunstgeschichte seinesgleichen sucht. Er wollte mit seinen Farben veranschaulichen, was an Empfindungen die gemalten Dinge und Vorgänge in ihm erweckt hatten, wollte, daß sie bestimmte Gefühlsstimmungen auf den Beschauer ausstrahlen möchten: Ruhe, Frieden, Angst, Spannung, Empörung, Wahnsinn.

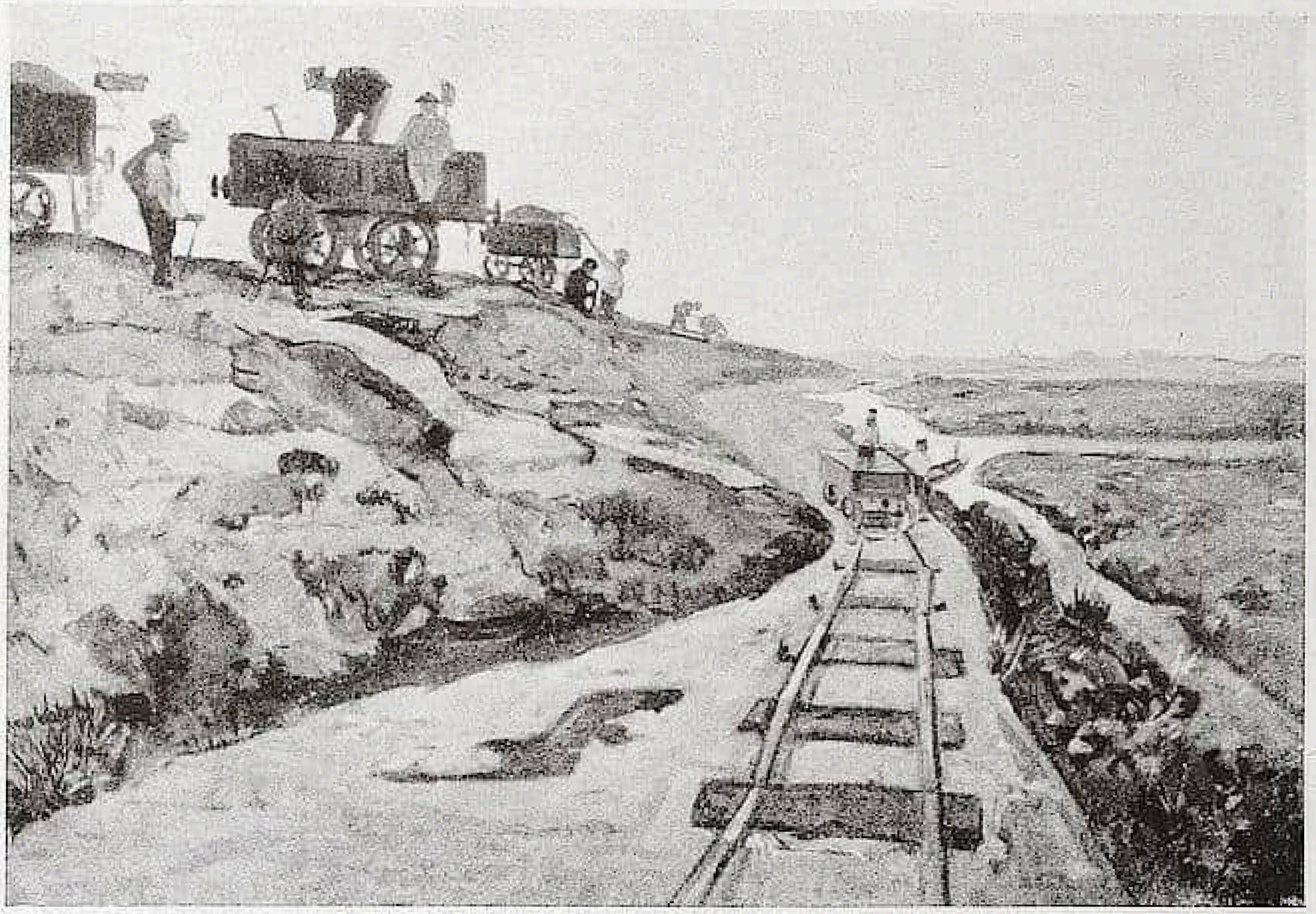
Auch diese musikalische Sinngebung der Farben wird nicht voll verständlich ohne den Einschlag dessen, was wir das Formgeheimnis des Ostens genannt haben. Man kennt die Rolle der japanischen bedruckten „Crepons" in der spätimpressionistischen Künstlerschaft: den unerhörten Reiz, der für sie lag im Prinzip der Schatten- und Körperlosigkeit, im „stilisierten Zufall" des Bildausschnitts, in der horizontlosen umgekehrten Perspektive, im Spiel von Flächen und Umrissen ohne Schatten und Reflexe, in dem Symbolisch-Schriftartigen der Umrißführung, die sich in Gesicht und Geste oft bis zum Maskenhaften steigert. Alle diese zusammenhängenden Eigenschaften ostasiatischer Malerei haben selbst mit den schwächsten, halb europäisierten Ausläufern einer späten Holzschnittkunst noch in abendländischen Kunstmittelpunkten fast umstürzend gewirkt. Für die meisten Maler war es aber doch nur ein neuer Reiz, „Japonaiserie", so wie es im Rokoko einen feinen Einschuß von „Chinoiserie" gegeben hatte. Zusammen mit den frühen Mosaiken und Wandbildern, welche Seurat entdeckte, mittelalterlichen Gobelins, exotischen Geweben, wie sie Gauguin liebte, hatte man eine Reihe von neuen unverbrauchten Mitteln erobert, die man Ingres, Degas und Manet hinzufügte.

Für van Gogh aber, den Maler und mehr noch den Zeichner, war die fremde Kunstlogik kein bloßer Reiz, kein bloß unverbrauchtes Kunstmittel, das man wählerisch anzuwenden hatte, sondern einfach eine Erweckung urtümlicherer Sprache, geboren aus einem vergessenen ursprünglicheren Verhältnisse zur Welt. Selbst Gauguin brauchte doch die Reise, Martinique und Tahiti, um etwas davon zu erfahren. Van Gogh brauchte nicht weit ins Äußere zu gehen. Er hatte den Osten in sich, und ein Stück reiner Natur im Süden Frankreichs genügte, ihn ganz zu erwecken. Von selbst wuchs so in seine Boote am Strand, seine Felder und Berge, ja selbst in seine Brücken und Tunnelperspektiven aus Arles etwas von schrecklich-schöner Fremdheit, etwas von „Urfrühe", um ein schönes Wort Alfred Momberts anzuwenden.

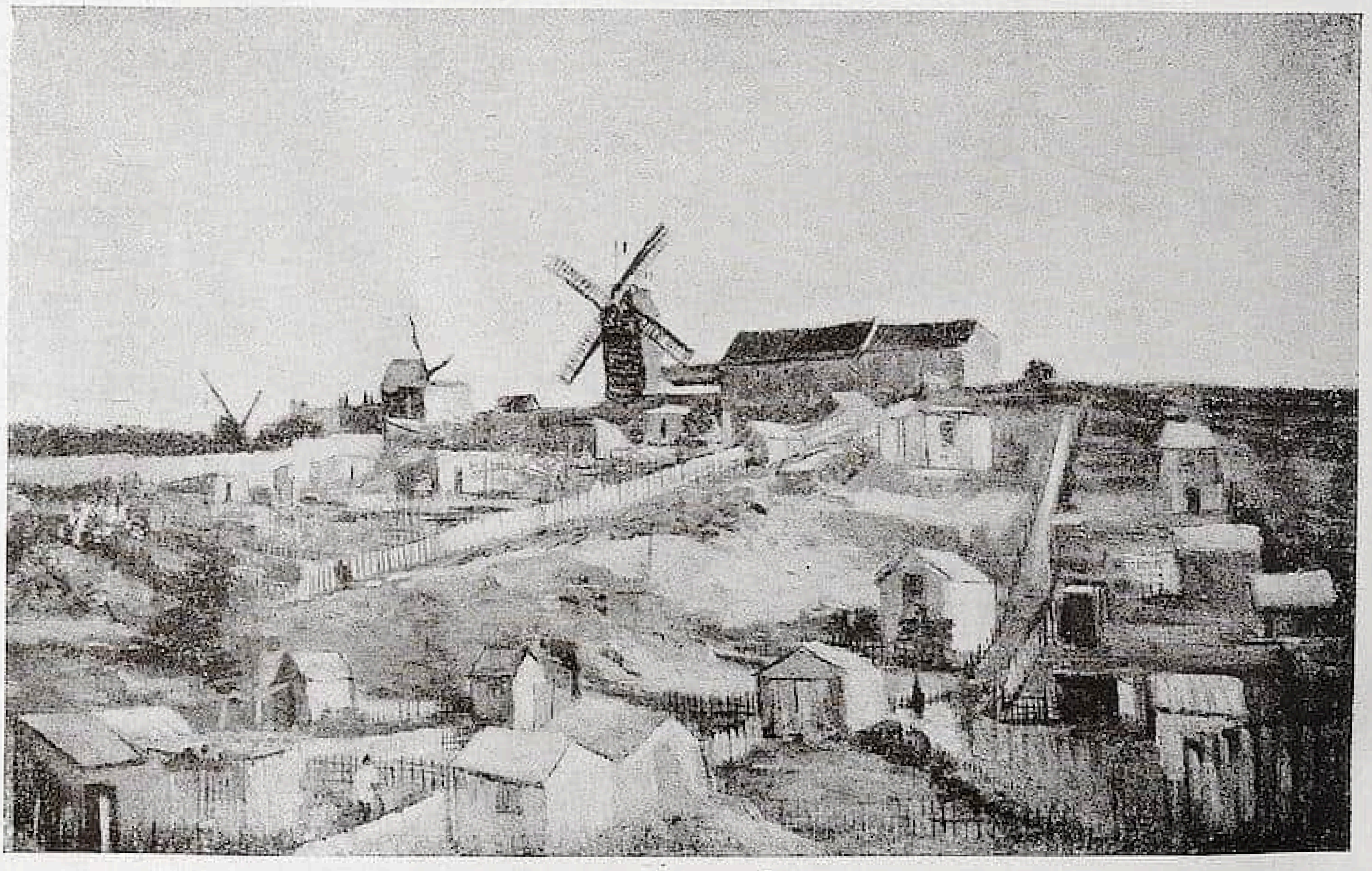
Im Grunde haben wir ihn alle in uns, diesen ewigen Osten. Nur er schläft in uns. In den Kindern wird er bisweilen offenkundiger, auch bei ungebildeten, unverdorbenen Laien, Bauern, Arbeitern, ganz selten auch bei solchen, die durch Krankheit wieder mehr aus unterbewußten Schichten leben müssen. In dem großen Kinde aber, das seine Werke mit dem Vornamen „Vincent" zeichnete, in dem Bauern und Werkmann, der

Vincent van Gogh. Barmherziger Samariter nach Delacroix. 1889/90.

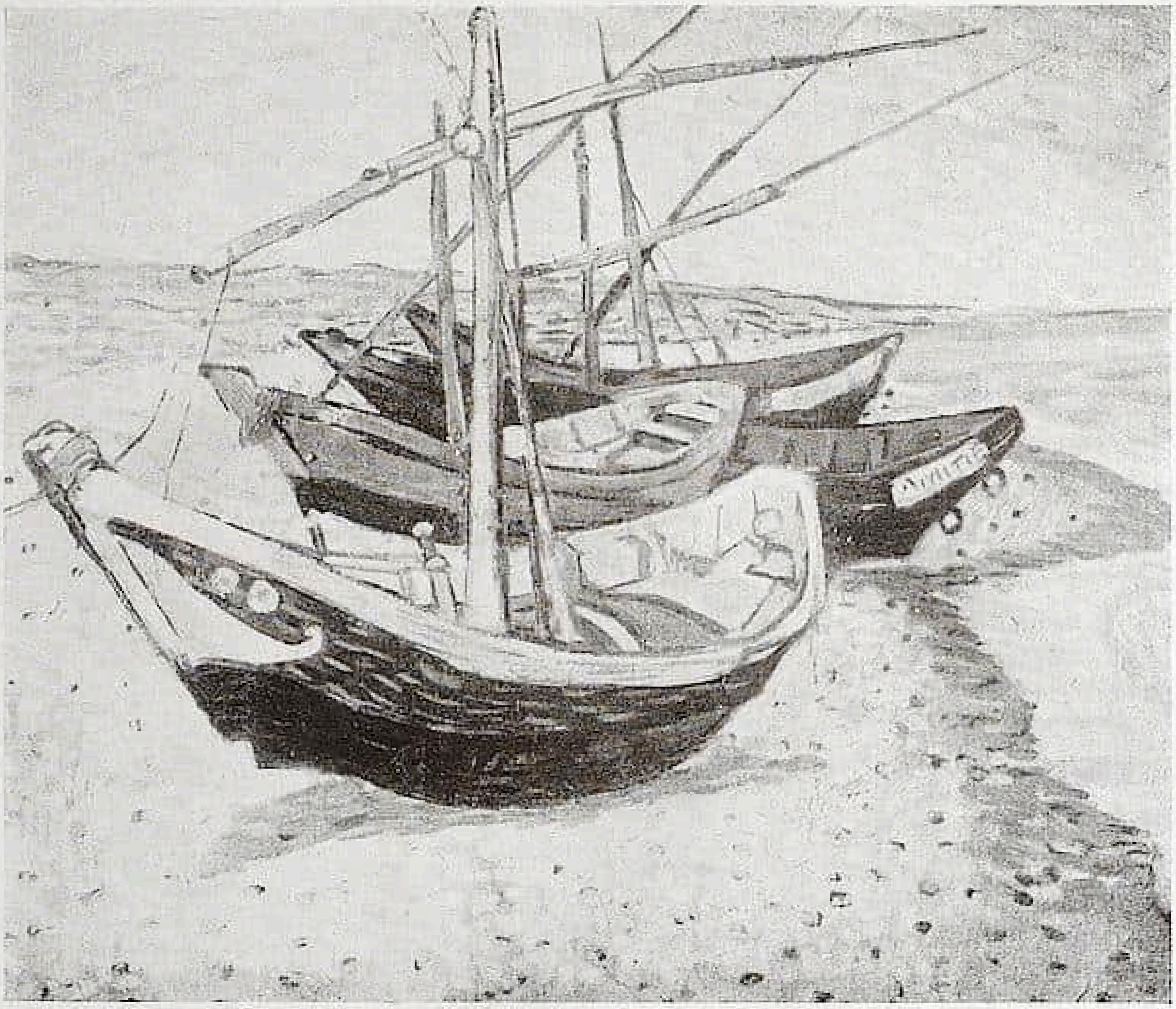
Vincent van Gogh. Auferweckung des Lazarus nach Rembrandt. 1890.



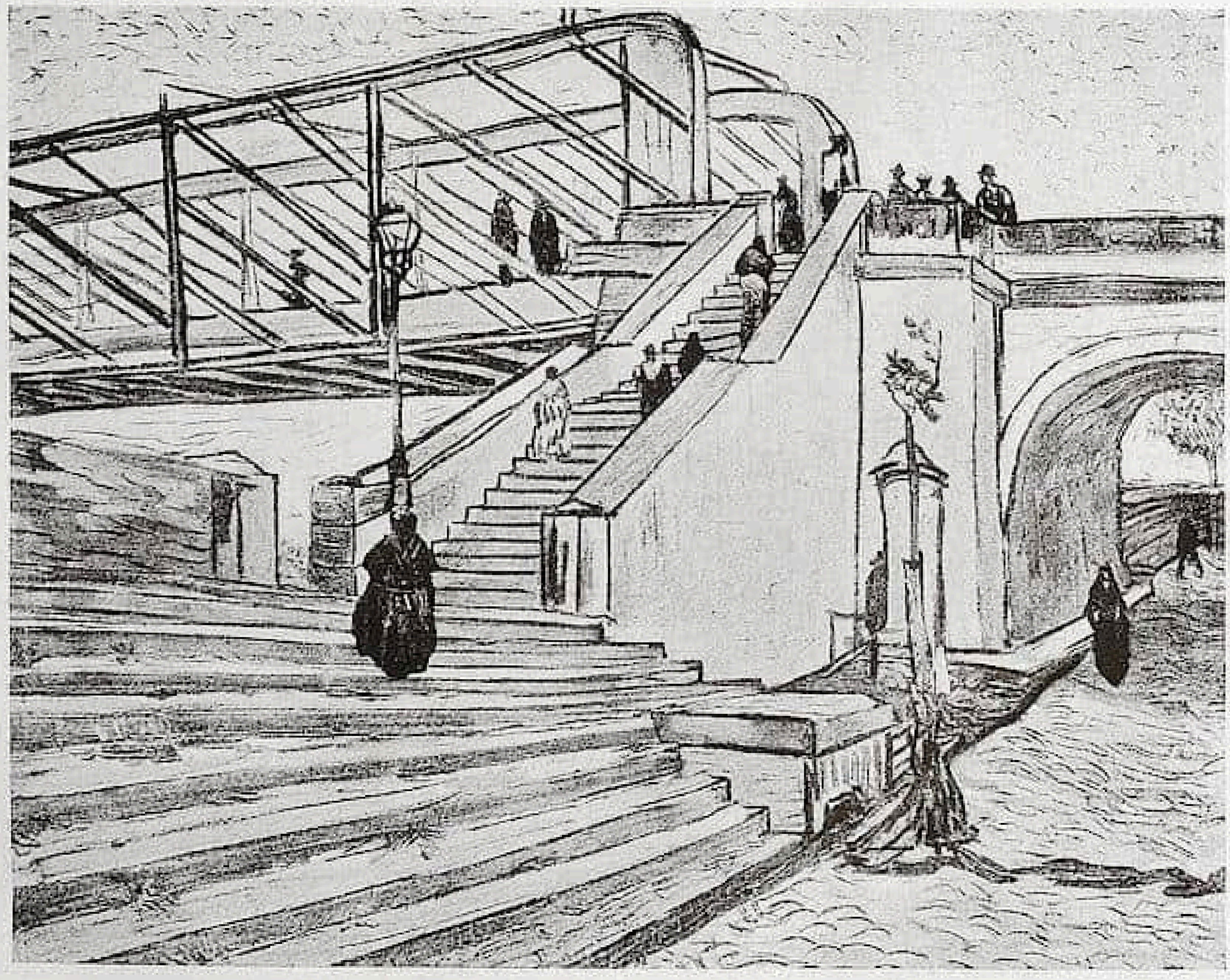
Vincent van Gogh. Erdarbeiter. 1883/88.



Vincent van Gogh. Montmartre. 1886/88.

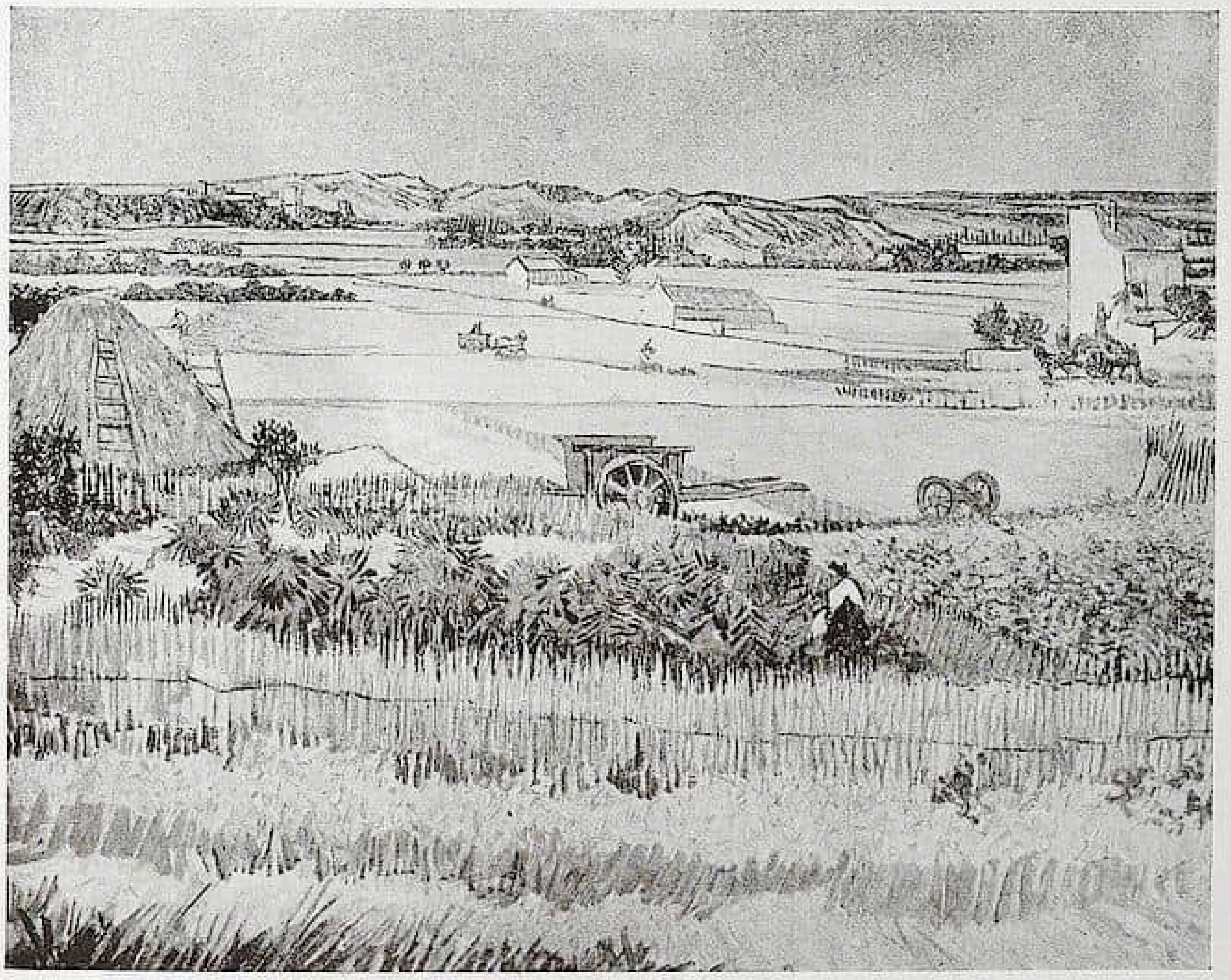


Vincent von Gogh. Die Boote von Saint de Marie. 1888.



Vincent van Gogh. Bahnübergang. 1888/89.

Vincent van Gogh. Ebene von Arles. 1888.



Vincent van Gogh. Umgebung von Arles. 1888.

im Irrenhause endete, in dem Autodidakten, der einen Rest von Dilettantismus im abendländischen Schulsinn nie los ward, brach diese Urfrühe mit der Gewalt eines Naturgeschehens an den Tag — indessen die anderen nur ahnungsvoll tändelten in der Dämmerung. Als tiefinnerlich-natürlich und verwandt ward von Vincent die Botschaft aus dem Osten aufgenommen und einverleibt. So natürlich wie einst der sinnbildliche Verzierungsdrang der frühen Germanen und Kelten die Formbotschaft eines schon alternden christlichen Morgenlandes aufgenommen und sich mit ihr unlösbar verbunden hatte.

Gauguin, der nach der Heimkehr von Martinique auf vieles Bitten des Freundes nach Arles kam, will ihm die entscheidenden Anregungen gegeben haben zu seinem neuen „Styl". Er, der geniale Amateur, einem genialen Laien! Vincent, krankhaft angezogen und abgestoßen von dem dämonischen Gegenspieler seiner eigenen Bestimmung hätte dem kaum widersprochen in seiner Bescheidenheit. In Wirklichkeit verhalten sich die erlesenen, kühn und weise aufgebauten, seltsam abgestimmten Flächenfügungen Gauguins mit ihrer tief französisch-klassischen Ruhe, zu den angstvollen, schleudernden Perspektiven, grellen Überschneidungen, Kurven, Wirbeln, zu dem ganz und gar Erregungshaften, „Heruntergehauenen" in den flutenden Formgebilden van Goghs wie das bleiche ruhige Licht des Mondes zu der schleudernden, tötenden und erweckenden Sonne. Und was hat der Farbenkreis Vincents, dieses komplementäre Ringen einfältig-starker Farbklänge mit der unendlich stufenreichen, schmeichelnden Tonigkeit des Gefährten zu tun? Nichts von solcher Sonne hatte Gauguin im Herzen, keinen Orkan in der Brust, wie Vincent von Delacroix sagte und er von sich selber hätte sagen dürfen. Darum mußte, als der eine 1888 in die Stille von Arles zu sich selber ging, der andere den Orkan auf dem Meere suchen und die Sonne in Tahiti. —

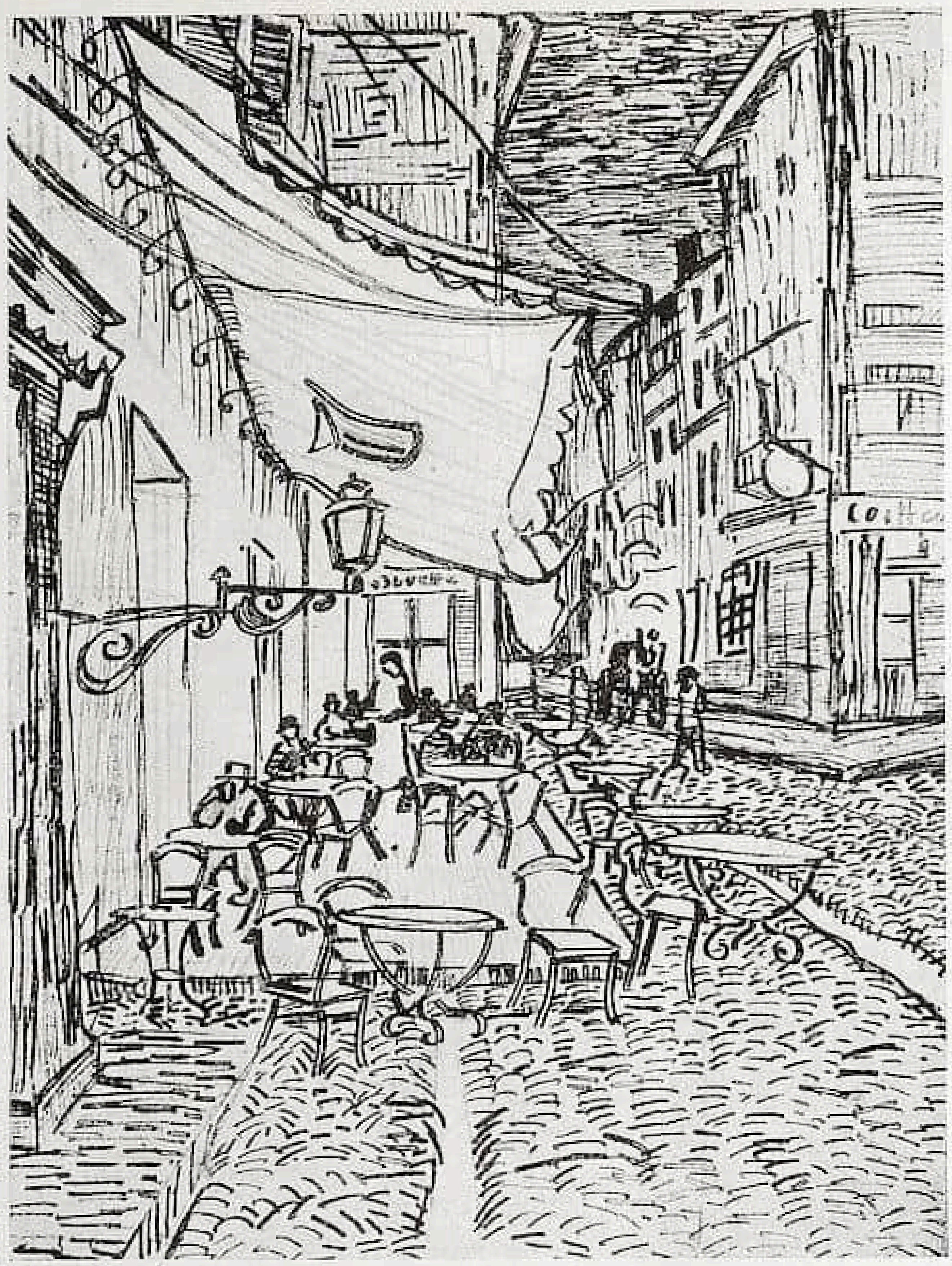
V. Natur

Für den Kunstforscher scheint das Jahr 1886, mit seiner folgenreichen Übersiedelung nach Paris, das wichtigste in Vincents Entwicklung. Denn in dieser Zeit wechselte der Maler von Grund auf seine künstlerische Ausrüstung. Wer aber die innere Wirklichkeit sucht, sieht hier nur Vorbereitung, erkennt den entscheidenden Umbruch erst etwas später, um das im Lebenszeitmaß meist so stark betonte 35. Jahr — genau sieben Jahre nach der ersten großen Wende, da er „wieder zum Stift griff" und damit die erste bekenntnisgläubige Stufe überwand. Bald darauf löst sich Vincent von Paris und flüchtet nach Arles. In seinen Briefen ist ein sonderlich neuer, ergriffener Ton. Seine Landschaften, Stilleben, Bildnisse aber gewinnen den unsagbaren Ausdruck eines jäh überwältigten, todesnahen Herzens, das mitten im Erlebnis einer heißen Natur der panische Schreck, das panische Entzücken traf. „Ergriffen fühlt er tief das Ungeheure." Das Religiös-Kosmosophische, das Soziale dieser Malerei, das West-Östliche ihrer Form und Farbe: alles das sind nur Erscheinungsweisen derselben Urtatsache, Zeugnisse der gleichen inneren Verwandlung. Dem Seelenarzt stellt sich diese Verwandlung dar als durch ein krankhaftes inneres Geschehen gefördert und die äußere traurig-schaurige Geschichte von Vincents letzten zwei Lebensjahren stimmt damit überein. Vielleicht bietet auch die künstlerische Leistung selber gewisse Anzeichen für die Feststellung einer fortschreitenden inneren Zerstörung. Manches an der bald hemmungslosen, bald wieder vorsichtig beharrenden Malweise, ein gewisses Zuviel in der fließenden Bewegtheit des Geländes mit seinem Wirbeln, Züngeln, Wimmeln der Form, auch die bisweilen übersteigerte Gewalt farbiger Urklänge mit ihrer kaum immer noch verständlichen Sinnbildlichkeit, auch die Massenhaftigkeit, Wildheit des Schaffens — dies und anderes mag schon die Grenze des in normaler Bewußtseinslage Erreichbaren überschreiten und, ebenso wie gewisse gnostisch gefärbte Briefstellen, auf ein bestimmtes Krankheitsbild hinweisen. Meist deutet solche „Verrücktheit", auch da,

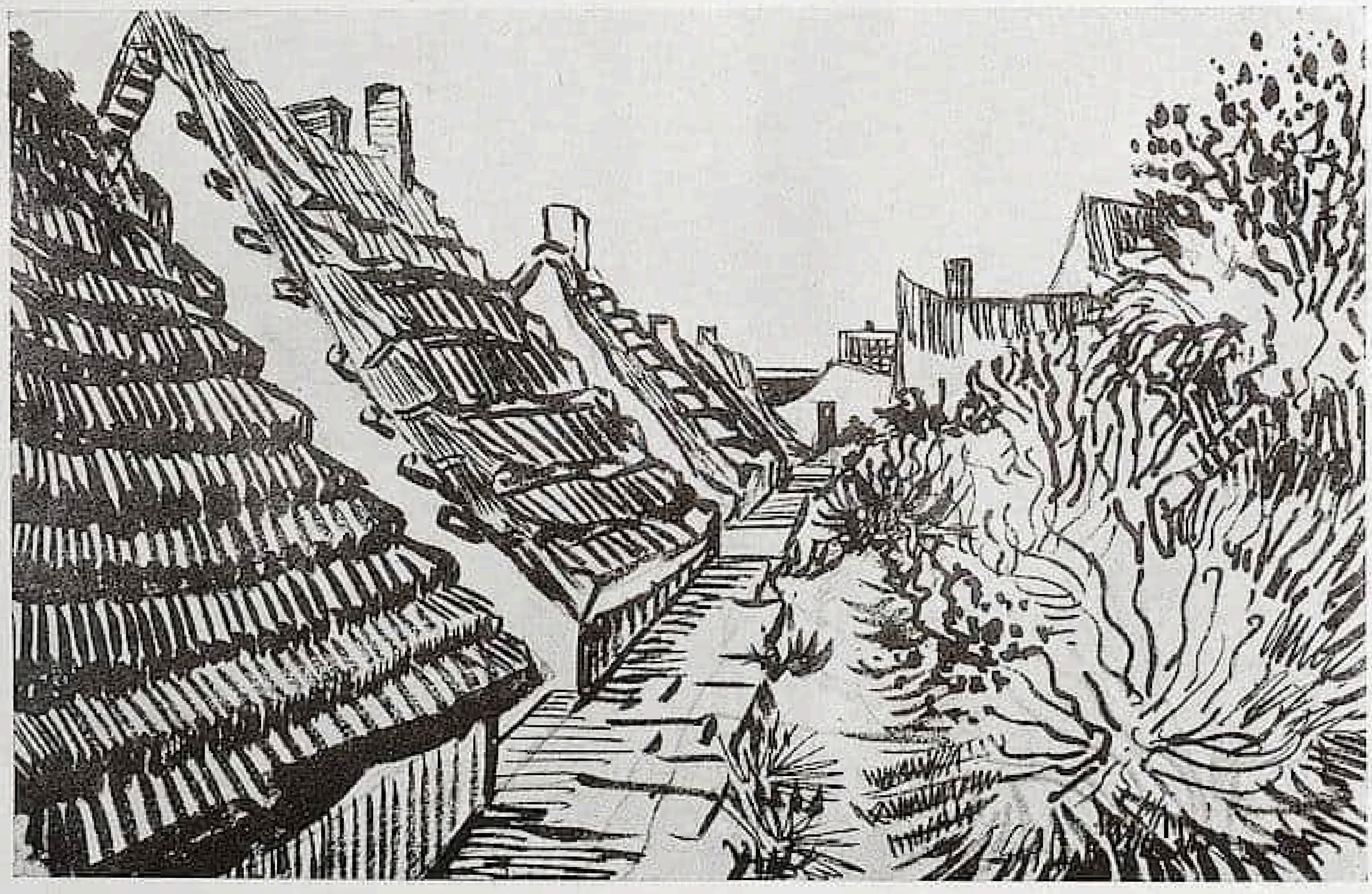
wo sie schöpferisch macht und geheimnisvolle Formmöglichkeiten andeutet, nur auf das Bestehen eines Mankos hin, das auch rein künstlerisch nachweisbar bleibt. Nur die allerstärksten Bewußtheitskräfte werden eine Zeitlang dem tödlichen Gesichte des Wahnsinns Herr. Hier aber bei Vincent ist die große, nur mit Ehrfurcht aufzunehmende Tatsache: daß sein Wahnsinn heilig war, sein Schrecken gesegnet —, eben weil vielleicht noch niemals so heroisch von einem Künstler mit dem panischen Wahnsinn gekämpft worden ist. Hier scheint der allerseltenste, vielleicht jenseitige Ausblicke eröffnende Fall gegeben, den man den großen Heiligen und Lehrern, auch bei Dichtern, Denkern, Künstlern, wie Hölderlin, Nietzsche, Blake, Dostojewsky, Josephson, vielleicht auch bei Swedenborg und Strindberg findet: Krankheit gewährt ihnen für eine Lebenssekunde Durchbruch höherer Welt. Vincent sah keine Geister wie Swedenborg, auf jeden Fall hätte er sich gehütet, sie zu malen, und eben darin besteht sein echtes Künstlertum. Er malte, was auch unser leibliches Auge sieht, ohne willkürliche Abgezogenheit, vor der Natur, ja mit und in der Natur: die rasenden Olivenwälder, steilflammenden Zedern und Pinien, das wildwogende, weitlaufende Ackerfeld, das grause Felsenwerk, die hochsichaufbäumenden Berge, und über allem die riesige Sonne oder die aufruhrvollen Wolken. Er malte die balladenhaften Horizonte der Städte oder die aus Raumtiefen vorstürzenden Fluchten und Schluchten der Straßen, Tunnel, Brücken und Unterführungen — abenteuerliche Fratzenplätze heutiger Baurechenkunst — oder die tiefen Alleen, die Wege in den Stadtgärten und Parks, schließlich das Irrenhaus mit seinen Gästen, und ein paar Menschen, den Arzt, den Briefträger, einen Schnitter, eine Bürgersfrau, eine gute Amme. Es war zuletzt doch immer die eine wechselnde Erscheinung des großen Pan, die er zu bilden sich unterfing. Und eben dadurch, daß er niemals die Natur — nie Stilleben, Landschaft, Bildnis und Akt — verließ, daß er vor ihr, mit ihr, in ihr wirkend schuf, ein Impressionist und doch mehr als das, bekämpfte er zugleich seine Krankheit und rang ihr die einzige schöpferische Möglichkeit ab.

Wir erkannten, daß seine Abneigung gegenüber neuen religiösen Figurenbildern besondere Gründe hatte. Darüber hinaus bleibt doch seine Scheu vor jeder eigenen figürlichen Erfindung überhaupt, wie er sie etwa bei Bernard sah, eine Tatsache, die erst verstanden werden muß. Eigentlich sind die „Kartoffelesser", dies Bekenntnis eines werkmännischen Laienkünstlertums, sein einziges, ganz selbständiges Figurenbild geblieben. Er fühlte sich sofort unsicher, wenn es an das freie Formfinden ging, unsicher vielleicht im Hinblick auf das gestaltende Vermögen, ja das „Zeichnenkönnen" im engsten Verstande, unsicher gewiß in seelischem Bedacht, und in einem geheimen, halb unterbewußtem Sinn. Auch seine Landschaften, Stilleben, Bildnisse bildete er ja niemals frei, sondern immer vom „impressionistischen" Ausgangspunkte her. Eigenen Gesichten gegenüber hätte ihn die Gestaltungskraft um so mehr verlassen, je ungeheurer die Vision gewesen wäre. Wieviel weniger hätte er sich eigener Erfindung im Bilden menschlicher Gruppen hingeben dürfen, die über Eindruck, Erinnerung, Absicht bloßer Schilderung hinausgingen! — ohne völlig zu scheitern.

Alle figürlichen Sinnbilder waren schon längst gegeben: die christlichen waren ausgeprägt durch die Arbeit vieler Geschlechter, die heidnisch-mythischen schienen abgenützt und längst ihres eigentlichen Sinnes beraubt, die modern-sozialen hatten Millet und seine Nachfolger, hatte in gewisser Hinsicht auch der berühmte Israels auf ihre Weise zu formen gesucht. Der Landmann auf seiner Scholle war durch das 19. Jahrhundert zu einer alles witzartigen Beigeschmacks entäußerten Idealgestalt erhoben worden. Der Arbeiter in den Städten und Fabriken, der Proletarier wurde neuerdings zum Gegenstand einer anklagenden Elendsschilderung gemacht; sinnbildliche Gestalt für einen großen Menschheitswillen zu werden, schien er noch nicht reif. Es schien also nicht mehr an neuer figurlich-sinnbildlicher Verdichtung möglich in unserer ganz unmythischen, unseherischen Zeit, als schon Millet und andere gegeben hatten. Dies konnte nur der so

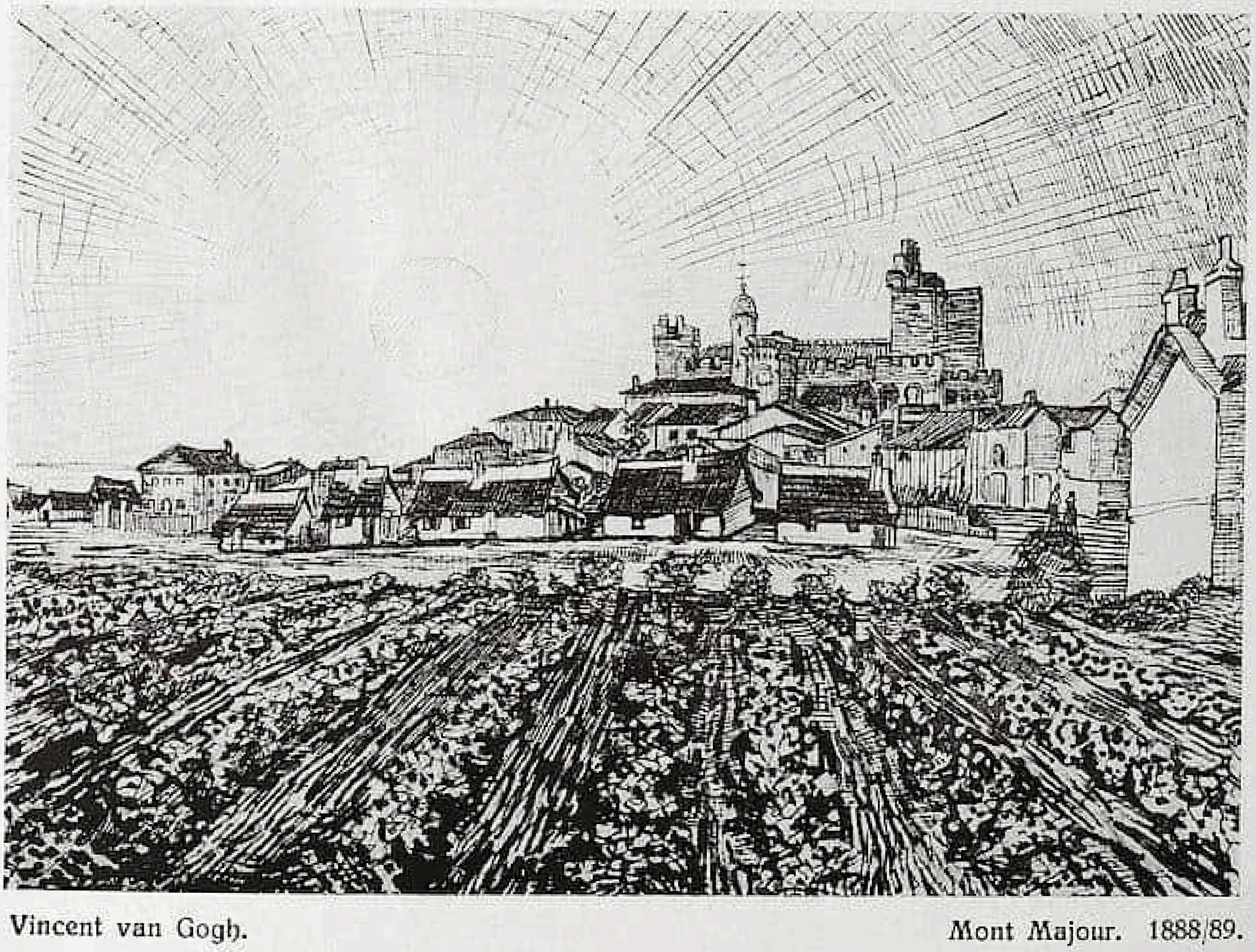


Vincent van Gogh. Café in Arles. 1888/89.



Vincent van Gogh. Hütten in St. Marie. 1888.

Vincent van Gogh. Landſchaft mit Windmühle. 1889/90.



Vincent van Gogh. Mont Majour. 1888/89.

Vincent van Gogh. Blick auf Arles. 1888.

tief einsehen, der persönlich noch die erhabene Ahnung eines religiös-panischen Mythos in sich trug! Und wie Uhde als religiösen Maler, so hätte er darum auch einen Böcklin, den robusten Schweizer, abgelehnt, der den großen Pan sichtbar zu machen sich unterfing: der Schweizer konnte zumeist doch nur den überlieferten Fabelwesen zu einer grotesken Gegenwart verhelfen und dem, was an ihnen noch „panisch" blieb, ins Grob-Humoristische ausweichen, um nicht der Erregung zu erliegen.

So blieb einem van Gogh, wenn die Wirklichkeit keine großen typischen Eindrücke hergab, nur der Rückzug auf die schon gegebenen Formeln, das kopierende Anwenden fremder, älterer Vorlagen. Rembrandt der Germane, Delacroix der Romane gaben ihm die letzte rechtsgültige Ausformung christlicher Legende und Symbolik. Millet, l'Hermitte den Sämann und den Schnitter, welche van Gogh zu furchtbaren Lebens- und Todesgestalten wuchsen. Für das Modern-Proletarische fand er immerhin Anregungen in gewissen großartigen Einfällen Daumiers oder Dorés, wie etwa des Letztgenannten „Gefängnishof" aus dem halb noch romanhaft, halb schon sozial gefärbten Illustrationswerke „London". Eigene Entwürfe wurden immer wieder vernichtet, sie erregten den Künstler auch in einer so unsagbaren Weise, daß er schon aus Selbstschutz gegen lauernde Krankheit hier sich Halt gebot.

Was er den Vorlagen, indem er sie kopierte, hinzugab, war nicht gegenständlich, lag auch nicht in der „Auffassung" des Themas, sondern war einzig ein Formales, eine besondere Sinngebung der Mittel. Es war jene neue Deutung der Linie als rhythmische Funktion, jenes neue Erlebnis der in ihren Urstand erhobenen sinnlich-seelischen Farbe, wie wir sie beide als Selbstzweck, losgelöst von der gegenständlichen Richtigkeit aus pariserischen und östlichen Anregungen sich bilden sahen. In diesen beiden

„Übertreibungen", der rhythmisch- und der harmonisch-musikalischen fühlte der Maler sich frei und zu Neuem, Ungesagtem berufen. Hier schien dem modernen Menschen, dem Menschen aus dem Musikzeitalter, dem Zeitgenossen des Musikers R. Wagner (den er liebte), Verjüngung, Urfrühe, Mythos möglich, ohne unmittelbare Gefährdung der bewußten Persönlichkeit. Und so entstanden seine Bildübertragungen; völlig neue Formen der freien schöpferischen Kopie, vergleichbar den Wiedergaben eines großen Schauspielers oder Musikers.

Genau das, was ihm bei figürlichen Gruppen die klassische Vorlage war, das gab ihm bei allen impressionistischen Arbeiten das Naturvorbild selbst. Er hielt sich auch hier an Gegenstand und Ausschnitt des Motivs, an körper- und raumbezeichnende Merkmale, um in der bewegten Ausdeutung dieser Formen und in der Verwandlung der Farben um so freier sein zu können. Die Linie in seinen Landschaften ward selbstherrliches, magisches Flächen-Gewirk von eigenem rhythmischen Wachstumsleben, losgelöst von ihrer sachbezeichnenden, sachverschönernden Aufgabe; abendländisch, neuzeitlich musikalisch ausgedeutete „Japonaiserie". Und die Farbe blieb erst recht nicht Feststellung einer Sehtatsache, sondern ward vereinfältigt, bis sie wieder jene gefühlsinnliche Ansprache, Mittel jener geheimnisvollen Elementarharmonik des Sichtbaren geworden war, die kein äußerer Naturbefund, wohl aber ein seelischer Umgang mit dem Innersten der Natur vernehmbar macht.

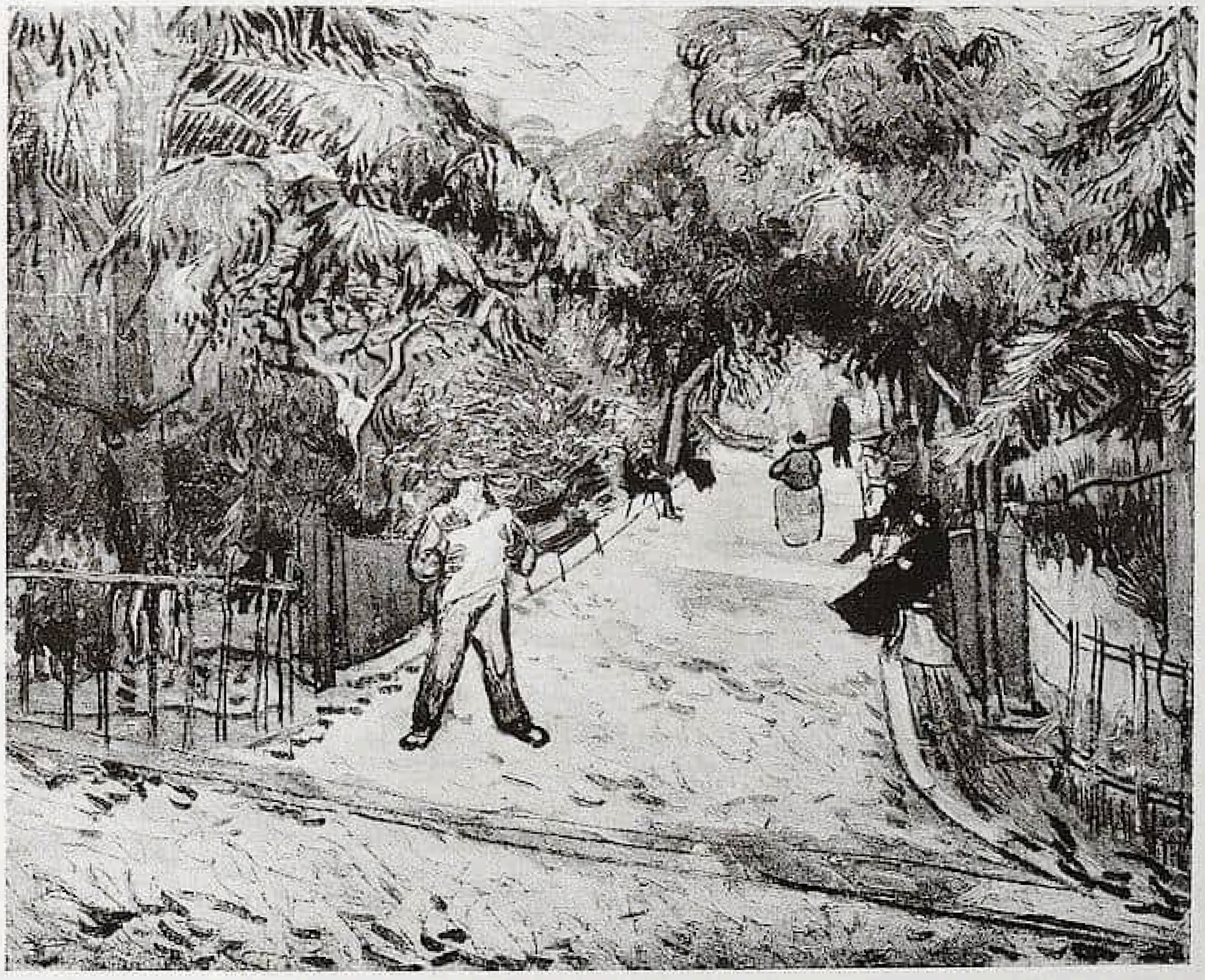
Es war die Musik des großen Pan, die Vincents Auge vernahm, und die sein Pinsel tönte. Er malte die Landschaft im Zustande eines Andersseins, in einer fremdartigen und doch seltsam vertrauten weltallhaften Bezogenheit, wie im Rausch, in einem tollen Leuchten, in einem elementarischen und organischen Wachstumsleben, als erkennte er hellsichtig das Herakliteische: „Alles fließt" und „Alle Dinge verwandeln sich im Feuer". Er malte die Natur, als sei er in heilig-panischem Schrecken der geheimen Bildekräfte gewahr geworden, die von den Gestirnen bis zu den Pflanzen auf und nieder das Universum durchwallen, und die sich dem Auge des Sterblichen in mächtigen Bewegungsformen allgemeinen potentiellen Lebens und in sinnlich-sittlichen Farbenauren darstellen. Daß diese Art, die Natur zu erleben, für die leibseelische Wesenheit des Künstlers zerstörend sein mußte, fühlen wir sofort, aber nicht darum weil dieses Natur-Erleben krankes Wahnerzeugnis ist, sondern weil eine zu erhabene oder zu tiefe Ebene des Seins sich in ihm abspiegelt. Keineswegs hat auch die Krankheit erst diese Möglichkeiten ganz neu in Vincents Seele gepflanzt. Sie kam nur vorhandenen Kräften entgegen, wie sie es, nach dem Urteil der Wissenden, in solchen Fällen allein zu tun vermag.

Wenn Vincents Empfindungen, wie er schreibt, im Zustand krankhafter Erregung immer auf eine Beschäftigung mit Ewigkeit und ewigem Leben gerichtet waren, wenn er Augenblicke hatte, da die Begeisterung bis zum Wahnsinn oder bis zur Prophetie gestiegen war, Augenblicke, da ihm, ganz ähnlich, wie es Dostojewski von seinen epileptischen Anfällen behauptet, der Schleier über Zeit und Schicksal sich zu lüften schien, wo er sich nicht mehr fühlte und ihm das Bild wie im Traume kam — so sind das alles Erfahrungen, die uns doch schon bei dem „gesunden" Anfänger der holländischen Zeit begegneten, nur daß sie damals in herkömmlich-geistlicher Verhüllung, als Gebet, als Selbstaufopferung, nicht als ein unmittelbares Schauen auftraten! Zu solchen Erlebnissen war er also von jeher bestimmt. Sie sind nichts Zufälliges, sinnlos Hergewehtes, bloß Erlittenes, sondern sie sind schicksalhaftes Gesetz, nach dem er angetreten. Und darum fühlt und vertraut der Beschauer seiner Werke, daß sie aus der Wahrheit kamen und aus Gott. Aber Vincents Bestimmung war noch heroischer und tragischer. Nicht nur schauen sollte er auf einer höheren Ebene, wie die Natur der Gottheit lebendiges Kleid sich webt. Solches Schauen gelingt wohl auch manchem Unmündigen und Stummen. Sondern er sollte mit den gesetzmäßigen Mitteln der Malerei, mit reiner Künstlerschaft bewältigen und gestalten, was seinem Sinn und Geist vor der panischen

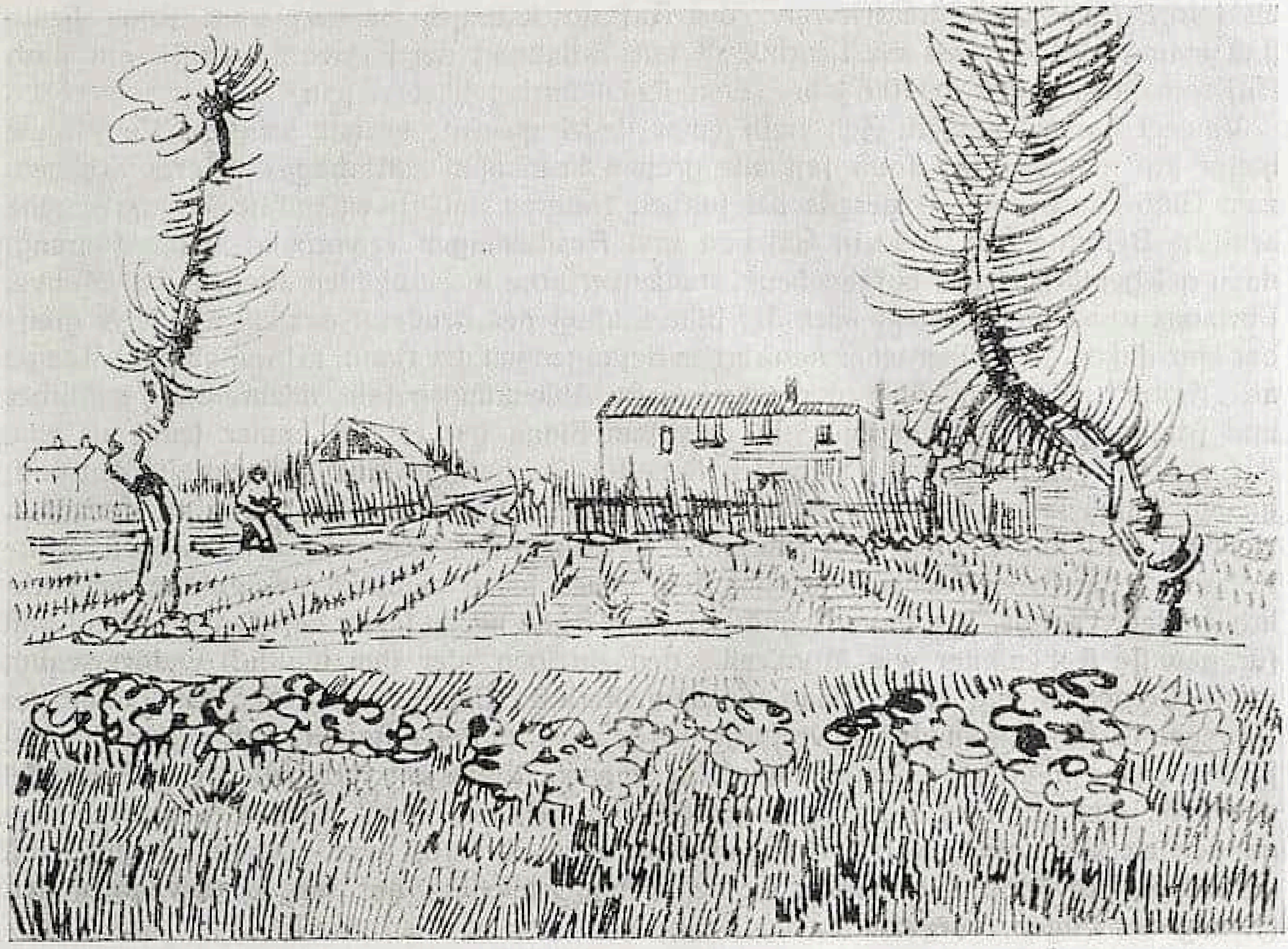
Vincent van Gogh. Landschaft bei Arles. 1889/90.

Vincent van Gogh. Garten am Irrenhaus zu Arles. 1890.

Vincent van Gogh. Nordfranzösische Hütte. 1890.



Vincent van Gogh. Stadtgarten in Arles. 1888/89.



Vincent van Gogh. Landschaft mit zwei Bäumen. 1889.

Natur geschah. Hat er sich länger dadurch bewahrt oder nur noch schneller aufgerieben? Gleichviel. Wichtiger ist, daß es, wenn auch vielleicht mit Einbußen und Gefahren, ihm gelungen ist, das unbeschreibliche Gesicht noch eben ganz menschenmöglich, noch eben ganz kunstgesetzlich in herrlich-schönen Farben und Formen abzufangen, so daß wir seiner Unbeschreiblichkeit wohl erschauernd inne werden und es doch ruhig schauen und genießen dürfen, ohne daran zu verbrennen, wie er selbst. Heute glauben viele das gelobte Land zu betreten, das er zum erstenmal erschaute. Sie meinen gefahrlos und bequem dort zu Hause zu sein, wo er in mächtig sich hinopfernder Eroberung eindrang und erstarb. Aber ist es denn wirklich dasselbe Reich, wo sie gedeihen und er verging? —

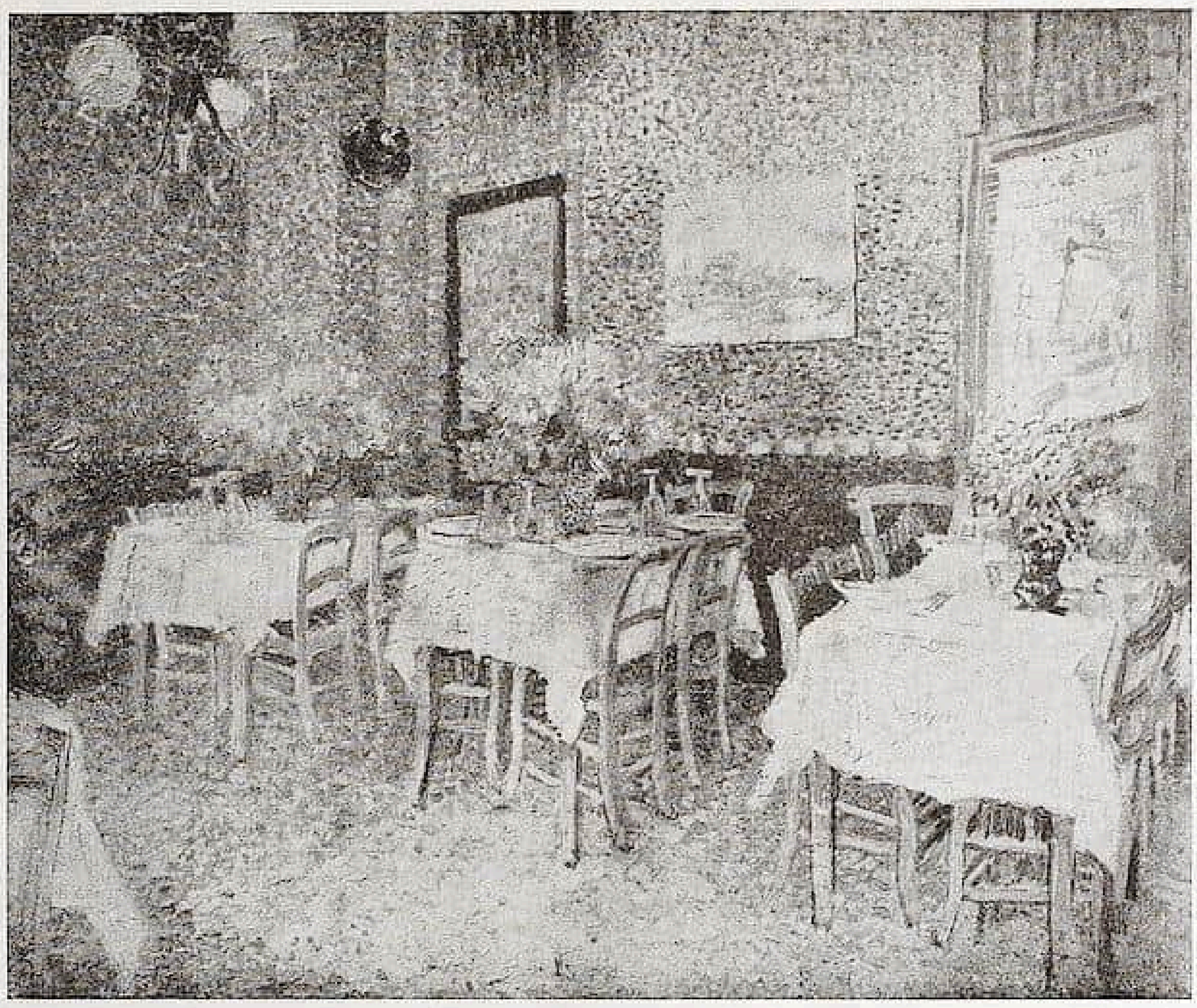
VI. Geltung

Viel galt es zu opfern, viel abzuschütteln, um das Eine, Ungesagte sagbar zu machen: die ganze reiche Redekunst, den stufenreichen Wortschatz, den kunstvollen Satzbau, die mächtige Erfahrung und Überlieferung großen alten Sprachbesitzes. In gewisser Weise galt es wieder bei den Urbeständen des Kunstschaffens anzufangen. Wer möchte leugnen, daß Vincents Pinselführung nicht selten „roh", ungepflegt, einförmig anmutet, daß seine Palette zwar superlativisch aber auch eng ist, daß seine Zeichnung manchmal grobschlächtig wirkt, daß etliche Barbarei in seiner wilden Großheit ist. Kann seine aus dem Nichts heraufbeschworene „Japonaiserie" in der Formfügung bestehen neben den großen abendländischen Kompositionsüberlieferungen von Tizian bis Poussin bis Cézanne? Und was hat die schwielige Arbeiterfaust des Brabanter Bauern von all den Reichtümern und Möglichkeiten der Ölmalerei, der herrlichen Kunst der Lasuren, von Tizian über Rubens bis zu Renoir, übriggelassen? Überdies war die Farbe, die er oft benützte,

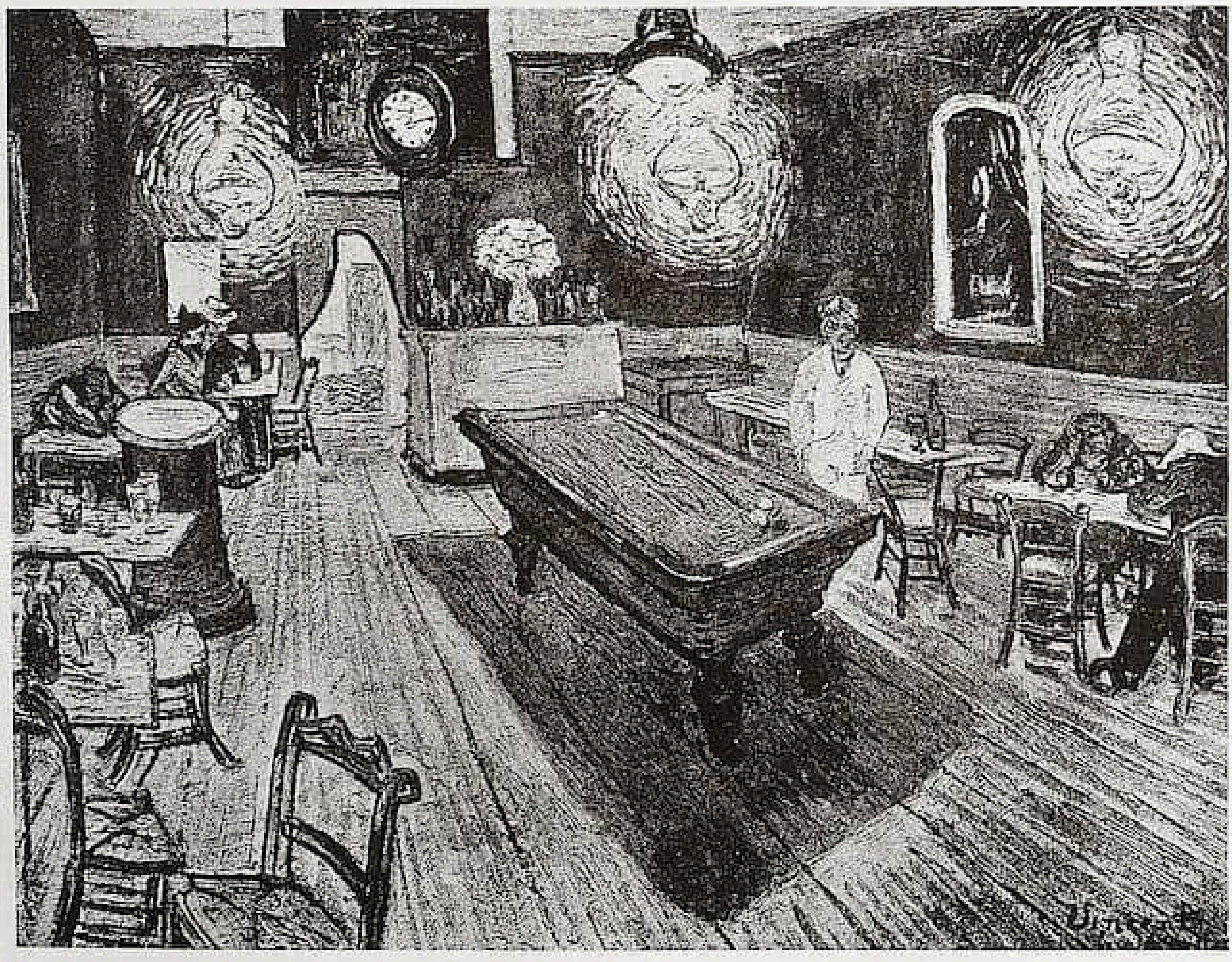
als ſolche ſchlechte Anſtreicherware, der Auftrag techniſch minderwertig; ſchon heute ſind manche Bilder, was die Leuchtkraft und Erhaltung der Farben anbetrifft, nur noch Ruinen. Was wird in 100 Jahren von ihnen übriggeblieben ſein?

Vincent hat nie längere Zeit nach einer Regel gelernt, er hat keinerlei Kunſtſchule hinter ſich gebracht wie ſonſt faſt alle großen Franzoſen. Mächtiges inneres Schauen, zum Glück auch eine — gerade bei ſolchen Naturen außergewöhnliche — angeborene kritiſche Beſonnenheit, freie in Galerien und Ausſtellungen erworbene Selbſterfahrung, dazu gelegentliche raſch aufgegebene Studienverſuche in berühmten Ateliers (bei Mauve, Cormons u. a.), nicht zuletzt auch der ſtille Einfluß des Bruders: das alles hatte er greifbar einzuſetzen gegenüber einer natürlichen Befangenheit der Hand, urſprünglichem Mangel an „Kultur" und gegenüber der ungeheuren Ablenkungsgefahr allzureicher geiſtlicher und ſchöngeiſtiger Vielſeitigkeit. In gewiſſem Sinne hat er ſich immer ſelbſt als eine Art von Laien empfunden. Seine ſchülerhaften Zeichnungs- und Perſpektivſtudien noch in den letzten Jahren ſprechen dafür, ſeine erwähnte ängſtliche Anlehnung an Vorbilder, vielleicht auch nicht zuletzt ſein rührender Reſpekt vor zweit- und drittklaſſigen „Nur-Könnern", der ſo merkwürdig wahllos ſteht neben ſeiner demütigen Verehrung der wirklich Großen, Giottos, Rembrandts und Delacroix', und neben ſeiner beſeſſenen Leidenſchaft für gewiſſe Außenſeiter wie Monticelli, den einzigen, der ihm wirklich wahlverwandt war. Vergebens hat er im Haag die altmeiſterliche Überlieferung aus dem Lande des Vermeer in ſich aufzunehmen verſucht, vergebens in Paris Renoir, den letzten franzöſiſchen „alten Meiſter". Schon damals in Nuenen, dann erſt recht wieder in Arles fiel alles von ihm ab, was nicht zu ſeinem Weſen gehörte, damit auch viel wahrer Vergangenheitswert, obſchon ſein Urteil niemals ohne Ehrfurcht war. Der ſo oft ſich ſelbſt entfliehen, ſich ſelbſt überwinden wollte, erfuhr ſchließlich nur um ſo gewaltiger den Zwang der engen, vorgezeichneten Bahn.

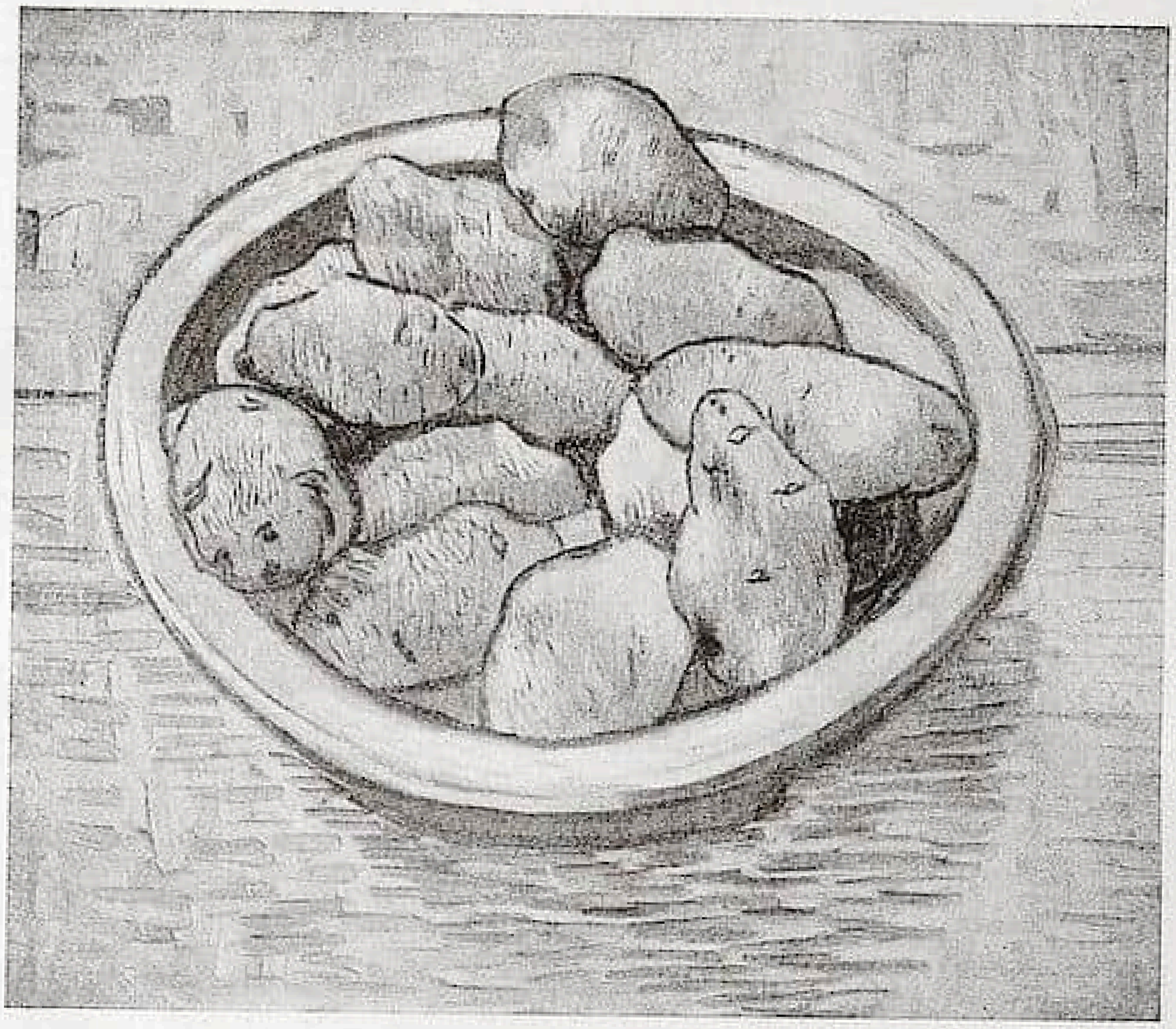
Eine ſpätere Beurteilung wird von Vincents Ölbildern ſtrenge Ausleſe treffen. Vielleicht wird gewiſſen Stilleben der letzten Antwerpener Monate, gewiſſen höchſt zuchtvoll verdichteten Landſchaften und Stilleben der Pariſer und frühen Arleſer Zeit dabei eine noch günſtigere Beurteilung begegnen, als manchem, was uns heute mächtiger und urſprünglicher ergreift. Unmöglich iſt nicht einmal, daß ſchließlich die Federzeichnungen des großen Niederländers als ſein dauerndſtes Vermächtnis an die Nachwelt gelten werden. Zuerſt die frühen Kohlezeichnungen der Bauern von Nuenen, noch ganz niederländiſch auf Ton und Maſſe angelegt, aber unvergleichlich in ihrer Schwere, Dumpfheit und ungefälligen Breite: furchterregende finſtere Geſtalten, die etwas Ungeformtes Erdenkloß-Artiges an ſich haben. Dann die wunderbaren, nur auf Umriß, Strich und Akzent geſtellten Rohrfederzeichnungen von Arles und St. es Maries, meiſt Vorſtudien zu Gemälden, deren Farben auf ihnen vermerkt ſind: Gebilde aus einem ganz neuen zeichneriſchen Stil, für den es keine Vorſtufen gibt. Die gewaltige, holzſchnitthafte Vereinfachung in Flächenaufteilung und Flächenbezeichnung, welche gleichſam Feder und Pinſel gleichſetzt, dazu der verwegene Schreib-Schwung der Umriſſe wirkt hier tief angemeſſen. Von der urmächtig geſteigerten Farbenausdruckskraft iſt durch ein einfachſtes Verfahren in der Anlage verſchiedener Strich- und Punktfelder wie durch ein Wunder mehr in die Schwarzweiß-Sprache übergegangen, als es Vincent ſelber geahnt hat. Nichts „Holländiſches" im engeren Sinn iſt mehr in dieſen Blättern zu ſpüren, bei denen der Zeichner ſelber am meiſten ſeiner japaniſchen Holzſchnitte gedacht haben mag. Und doch eine geheime Stammesüberlieferung ſteht gerade hinter dem Zeichner deutlicher als hinter dem Maler van Gogh. Während er an modern Weſt-Öſtliches, an „Japonaiſerie" dachte, brach ihm ſelber unbewußt aus Blutstiefen ein viel Näheres, Stammesgemäßeres, tief Germaniſches in ihm auf. Nicht Rembrandt freilich, der einſame Perſönlichkeitsmenſch in einer bürgerlich geſättigten Kultur ſpricht in dem Zeichner van Gogh, ſondern etwas von den wilden, weltgöttlich angehauchten Landſchaftern Altdeutſchlands aus der ſozial und religiös ſo erregten Wiedertäufer-



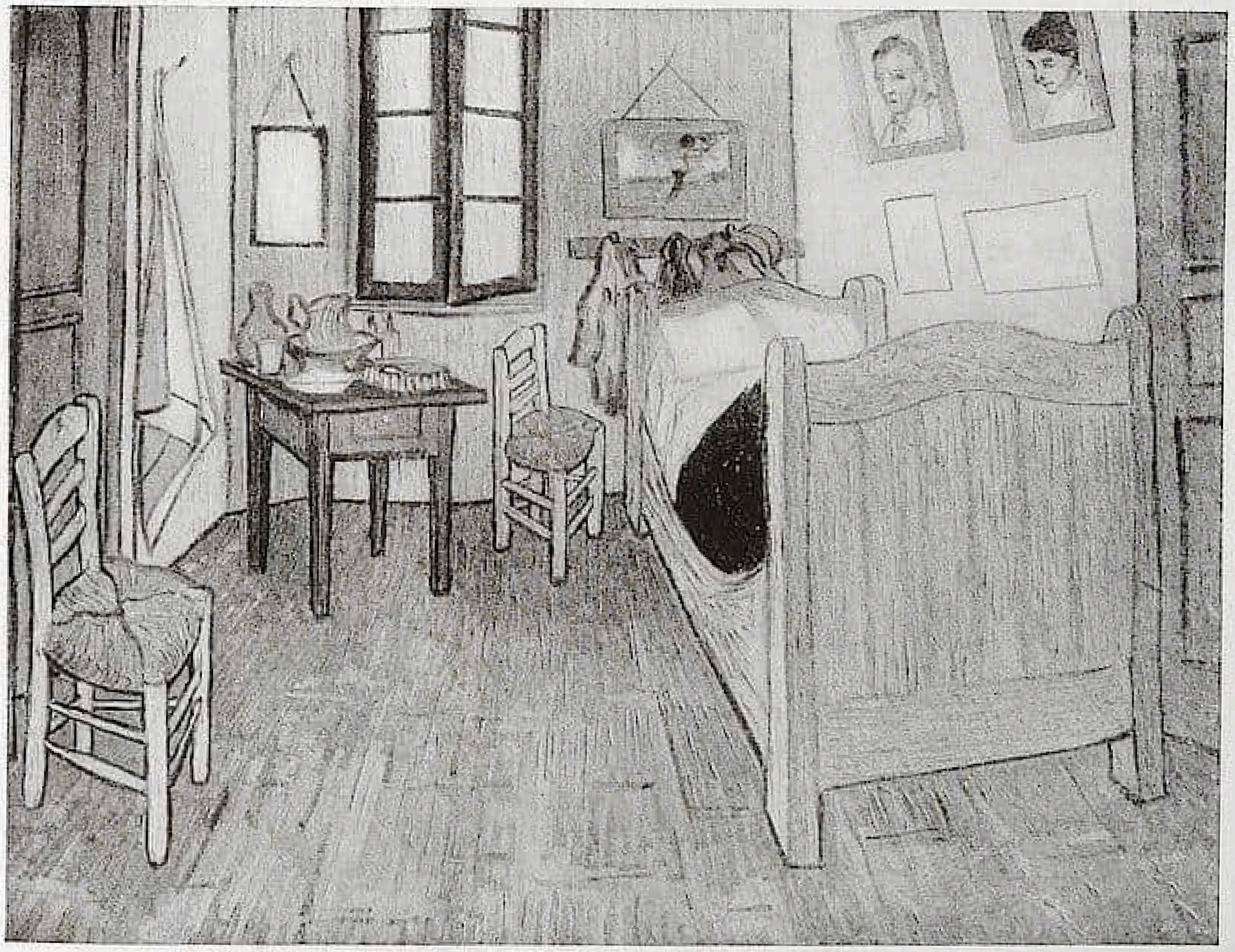
Vincent van Gogh. Restaurant. 1886/88.



Vincent van Gogh. Nachtcafé. 1888.



Vincent van Gogh. Kartoffeln. 1887/88.



Vincent van Gogh. Schlafzimmer des Malers im Häuschen von Arles. 1888.

und Bauernkriegszeit; Funken von der Seele unserer deutschen Donaumeister, unserer Schweizer Landsknechtkünstler haben sich durch Zeit und Ewigkeit zu dem religiösen und künstlerischen Empörer unserer Tage verirrt und haben in seinem Herzen neue Flamme erweckt.

So ist er unser — unser gerade dort, wo er am reinsten, giltigsten sich auswirken konnte! Und wie zum innerlichsten Beweise dieser eigentlichen Zugehörigkeit, teilt er auch die Tragik, die darin liegt, als Künstler im Sichtbaren einer der Unseren sein zu müssen. Die Zeichen mehren sich dafür, daß dieses Mannes Kunst nicht jene höchste und letzte Weltgeltung erlangen wird, wie etwa der glücklichere Westländer, dessen Name sehr mit Unrecht oft neben unserem Niederdeutschen erscheint: Paul Cézanne. Van Gogh ist kein Vollendeter und seine Malerei lag auch nicht auf dem Wege zu Vollkommenheit, in sich beruhigter Stille, wie die des Anderen. Er gehörte zu jenen Genies der Verlassenheit, denen keine Überlieferung dient, zu jenen Revolutionären wider Willen, die alles umstürzen, in allem ganz von vorne anfangen müssen: nicht aus Mangel an Ehrfurcht, sondern weil irgend etwas schlechthin noch nie Gesagtes, beängstigend Großes in ihnen aufgebrochen ist, das nun seine ureigene Sprache in ihnen erzwingt. Diese Sprache unerhört, unerprobt, unvergleichlich gibt einen so fremd-vertrauten Ton, daß zunächst alle erschrocken und gebannt aufhorchen, die ihn vernehmen. Aber die meisten weigern sich doch, ihn lange anzuhören. Zu rauh und fern, zu unirdisch und fassungslos klingt dieser ungeheure Ton, zu wenig ist er einverleibt in die gesicherte, aus langer Erfahrung gewachsene Ausdrucksform abendländisch gebildeter Menschlichkeit. So hat Grünewald, der Deutsche, nicht ganze Weltgeltung, wie Rafael und Poussin, so Vincent van Gogh nicht, der Niederländer, der Germane, so vieles Gewaltige nicht, was deutscher, faustischer, musikalischer Unendlichkeitssinn im Endlichen, Anschaulichen zu verfestigen unternimmt. Uns selber aber gilt diese Kunst, wir für uns halten sie wert, weil sie wohl weniger ist, als vollendet, doch vielleicht auch hinausweist über alle irdische Vollkommenheit. —

Mit Vincent van Gogh wird der seltsame Vorgang des Abbaus offenkundig, der verjüngenden Erneuerung, wie ihn als einen Versuch zur Selbsthilfe die abendländische Kunst insgeheim schon seit der französischen Revolution durchmacht.

Die beiden Hauptwirkungslinien dieses Vorgangs im 19. Jahrhundert kreuzen sich in van Gogh: das impressionistische Wollen, welches das Schwergewicht von der Verherrlichung des Wirklichen auf das bloße sinnliche Erscheinungserlebnis und dessen subjektiv andeutende Wiedergabe verlegte und damit das Herkommen klassischer Gegenständlichkeit auflöste, begegnet sich mit dem romantischen, sinnbildlich umformenden Willen, der das gegenständliche Dasein nicht dem Künstlergeiste unterordnet, sondern einem übersinnlichen geistigen Kern, — der aber damit ebenfalls die Daseinsverherrlichung von Antike und Renaissance aufhebt. Van Gogh traf bei Gauguin und Seurat in ihrer flächenschmückenden und gebundenen Art die beiden Richtungen schon in einem gewissen Verschmelzungszustand. Von hier aus schritt er weiter. Indem er noch mehr von der Natur abrückte, indem er seine Pinselstriche vereinheitlichte, seinen Farben „sinnlich-sittliche" Bedeutung lieh, große Flächen und Flecken mit starkfarbigen Umrissen gegeneinander abgrenzte, Schatten und Reflexe unterdrückte, Ausschnitte östlich-kindlich mit hohem Blickfeld gestaltete, indem er endlich sein mächtiges Glaubens- und Gemeinschaftsgefühl, in das Ganze gab, tat er einen großen neuen Schritt zu jener völligen künstlerischen Einigung, auf der sich dann später als andere Stufe, ganz losgelöst von den Sehtatsachen der Natur und in viel stärkerer Betonung der selbstmächtigen Formungsgesetze des „Ichs", der deutsche sogenannte „Expressionismus" erhob.

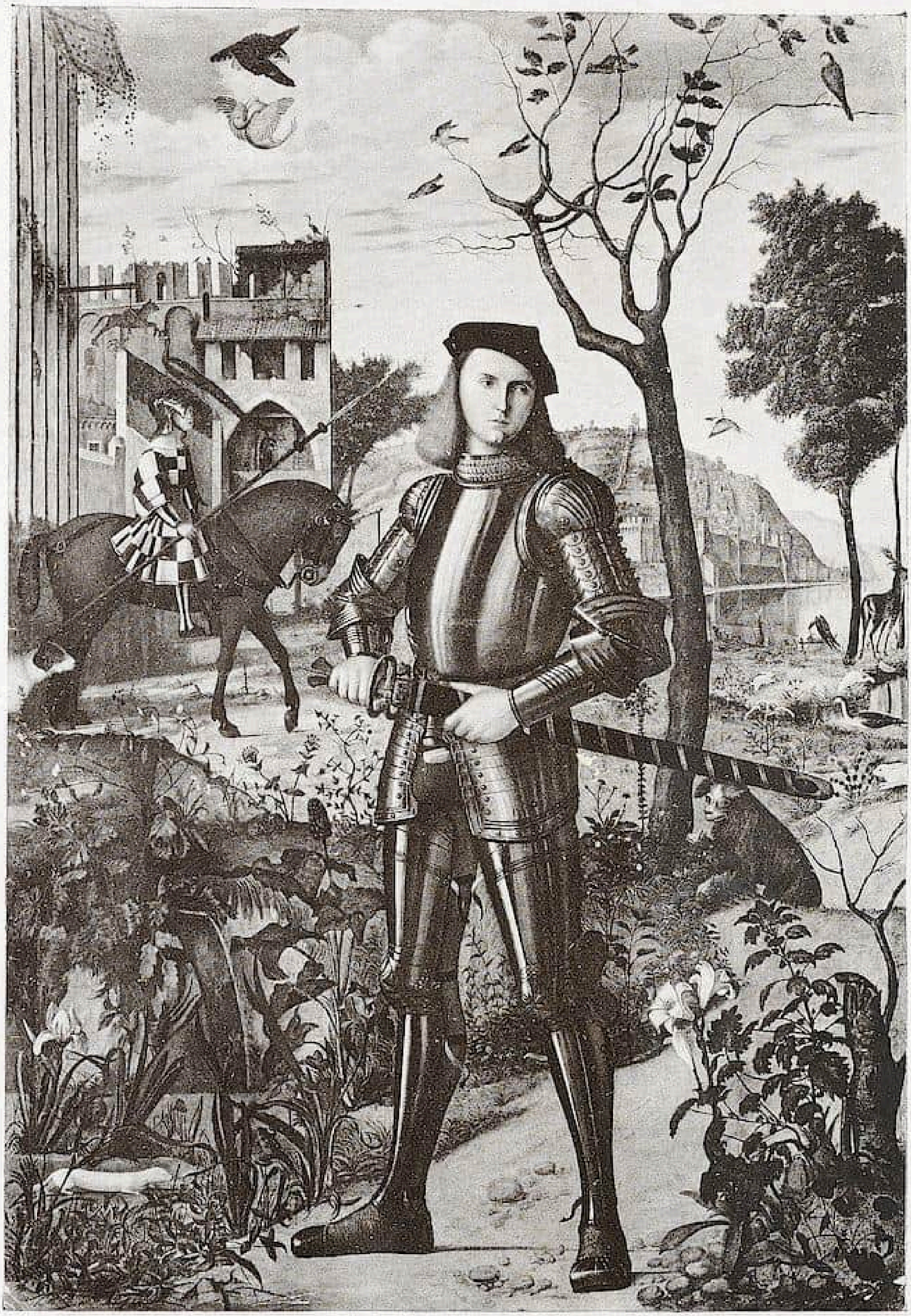
Es ist oft gesagt worden, warum dieser doppelte Kampf gegen die abendländische Renaissance, dieser Abbau der Mittel und unlösbar davon dieser Wille zur Innerlichkeit oder Jenseitigkeit des Ausdrucks kommen mußte und was im übrigen Leben des Jahrhunders dieser Bewegung entspricht. Auch Seitenstücke aus der Vergangen-

heit hat man beigebracht. In der Tat bietet die spätrömische Entwicklung mit ihrer Überwindung des klassischen Kunstkönnens durch jene sinnbildlich-kindliche Art, die dann das Mittelalter bestimmte, den naheliegendsten Vergleich. Nur daß damals geschichtliche Umwälzungen, die neuen weltentsagenden Glaubensbekenntnisse und die Völkerwanderungen mit all ihren Rassen- und Kulturverschiebungen ein inneres Geneigtsein gewaltig förderten. Alles das fehlt uns heute trotz Gärung der Wissenschaften, trotz Weltkrieg und Revolution. Wir wissen heute weniger als je, ob nicht der ganze ins „Urfrühe" zurücktastende Wille von heute, in dem van Gogh als ein Vorläufer steht, nur zeitweiliger Rückschlag ist, statt erstes Anzeichen einer wirklich schon anhebenden großen geistgeschichtlichen Umwälzung.

Ändert das aber etwas an der einzigen menschlichen und künstlerischen Größe unseres Niederländers? Nicht die „Richtung" und deren Zukunft ist es, die dem schaffenden Geiste letzten Wert erteilt. Sondern das in und mit solcher Richtung durch persönliche Kraft und persönlichen Glauben „Errichtete"! Aber wenn auch alle Zeugnisse dieses Errichteten verschwunden wären, alle Bilder sich entfärbt, alle Blätter vergilbt wären: fortwirken würde im Gedächtnis und Tun der Menschen die Erinnerung an einen kühnen und gefahrvollen, noch in heilloser Zeit unternommenen Abstieg zu den „Müttern".

Vincent van Gogh. Zypressen. 1890.

Lorenzo di Credi. Mädchenbildnis.
Sammlung Kahn, New York.



Carpaccio. Geharnischter Ritter.
Sammlung Kahn, New York.

Die Otto H. Kahn-Sammlung in New York

Mit zwei Tafeln — *Von FRANK E. WASHBURN FREUND*

In der weltberühmten Kunst- und Millionärsstraße, der Fünften Avenue, gegenüber dem herrlichen Central Park, erhebt sich der stattliche Steinpalast im italienischen Renaissancestil, den sich der bekannte Bankherr Mr. Otto H. Kahn erbaut hat, und in dem seine mit wählender Kennerschaft und feinstem Geschmack zusammengestellte Kunstsammlung untergebracht ist.

Über großartige Treppenanlagen, die die Bewunderung Goethes hervorgerufen hätten, und weite, lichtdurchflutete Korridore, in denen farbenreiche Wandteppiche hängen, gelangt man in die zwei Haupträume der Sammlung. Der eine dient zugleich als Bücherei, ja vornehmlich als solche, und die herrlichen Gemälde, die er enthält, beherrschen ihn zwar, aber sozusagen nur als Höhepunkte, nicht als Selbstzweck. Sie dienen so im schönsten und edelsten Sinne der Ausschmückung des Raumes, der zum darin Wohnen und Genießen eingerichtet ist. Über dem Kamin hängt ein Rembrandtporträt, eines jener edelen melancholischen Bildnisse eines jüdischen Mannes mit der ganzen jahrhundertelangen Tragödie dieses Volkes in den Augen. An der einen Wand sieht man das große Familienporträt von Franz Hals, das nachweislich seit 1750 in der Familie Warde in England war und dann 1909, gemäß Hofstede de Groot, für £ 55000 an einen Sammler auf dem europäischen Kontinent verkauft wurde, um schließlich von Mr. Kahn erstanden zu werden. Es ist auf Seite 216 des Franz Halsbandes der „Klassiker der Kunst“ abgebildet, wo es dem Jahre 1645 zugewiesen wird. Die Komposition figurenreicher Bilder war ja nicht gerade Franz Hals' Stärke. Diese aus fünf Personen bestehende Gruppe besitzt aber doch einen fühlbaren, durch Steigungen und Senkungen hervorgerufenen Rhythmus, so daß sie nicht bloß den Eindruck einer aneinandergereihten Zahl freilich lebenssprühender Bildnisse hervorruft.

Die Hauptsammlung aber befindet sich in dem anschließenden großen Festsaal, der ganz aus hellgrauem Stein erbaut ist. Nur wenige alte Möbel, ein herrlicher Renaissancetisch, einige Truhen usw. wirken wie Akzente in dem Orgelbrausen dieses großartigen Raumes. Und als solche auch wirken die erlesenen, da und dort sparsam aufgestellten Kunstwerke: Emaillen, alte Schmiedeeisenstücke, Elfenbeinschnitzereien, kleine primitive Gemälde.

Einen sanften Auftakt giebt das liebliche Mädchenbildnis des Lorenzo di Credi nahe am Eingang, von dem hier eine Abbildung beigefügt wird. Die Hauptwerke aber sind die große Madonna mit Kind, die nach Berenson, von einem um 1200 in Byzanz tätigen Meister stammte, und der lebensgroße „Geharnischte Ritter“ von Carpaccio, der wohl sicher den hl. Georg darstellt.

Über das erstere Bild hat Berenson eine längere, überzeugende Abhandlung in der Zeitschrift „Dedalo“ (fascicolo V, 1921) veröffentlicht, in der er vornehmlich auf dem Wege der Eliminierung nachzuweisen sucht, daß es sich bei diesem und einem anderen, ebenfalls in New York befindlichen Bilde, offenkundig von der gleichen Hand stammend, um wirkliche byzantinische Werke des 12. Jahrhunderts handelt, und nicht um solche des Pietro Cavallini, des römischen Künstlers aus dem 13. Jahrhundert, dem Sirén in seiner Abhandlung im Burlington Magazine (1918) das eine, jetzt dem Mr. Carl Hamilton gehörende Gemälde zugeschrieben hatte. Die besondere kunsthistorische Bedeutung dieser zwei Gemälde, falls sie wirklich byzantinischen Ursprunges sind, sieht Berenson vor allem darin, daß sie in Byzanz selber schon eine weltlichere, menschlichere Kunstrichtung als vorhanden erweisen, die neben der rein hieratischen, ganz strengen bestand und so eben nicht erst im „Abendland“ als spätere und diesem eigene Entwicklung zutage trat. Denn wie majestätisch diese Himmelskönigin auch auf ihrem Throne sitzt, wie streng das ganze Werk aufgebaut ist, so ist es doch wahr, daß, namentlich im Christusknaben, ein rein menschliches Fühlen sich schon regt. Hier besteht schon ein leises und

dadurch um so zarteres Verhältnis von der Mutter zum Kind, das sich nicht bloß im Zueinanderneigen, sondern auch im Blick der Kinderaugen zur Mutter hin und in der Haltung der Hand Mariä, fast mimosenhaft noch, kundgibt. Und auch die zwei Engel über dem Thron tragen menschliches Empfinden zur Schau. Berenson macht dann noch auf eine gewisse Eleganz der ganzen Erscheinung aufmerksam, die das Werk als ein solches der Hauptstadt des Reiches kennzeichne. Auch die überaus kostbaren Farben des offenkundig im Wettbewerb mit den funkelnden Mosaiken gemalten und deshalb wie im Mosaik behandelten Gemäldes lassen auf eine Arbeit aus Byzanz selber schließen. Daß das Bild nach Spanien, weit landeinwärts, verschlagen wurde, von wo es dann nach so vielen Jahrhunderten seinen Weg über den Ozean nach Amerika fand, erklärt Berenson durch die Plünderung von Byzanz im Jahre 1204 durch die Kreuzfahrer, die sicher alle möglichen Schätze mit sich fortführten und dann oft genug religiöse Kunstwerke als Stiftungen ihrer Heimat hinterlassen haben werden.

Das Bild des Carpaccio scheint erst jüngst entdeckt worden zu sein, und man hat bisher nicht sicher herausfinden können, ob es wirklich den hl. Georg in einer Landschaft darstellt. Mr. Kahn erwarb es in England während des Krieges. Nähere Angaben waren nicht zu erhalten. Daß das Bild von Carpaccio selber stammt, wiewohl es, auffallenderweise, seine Signatur nicht trägt, steht außer Zweifel, denn es zeigt die Spur seiner Hand, seines Stils und, um den Unterschied hervorzuheben, seiner Manier vollkommen deutlich; ist auch, bis auf ein gewisses Bleichen der Farben, die einst herrlich gewesen sein müssen, im ganzen vorzüglich erhalten. In dem großen Carpaccio-werke des verstorbenen Gustav Ludwig, das Pompeo Molmenti zu Ende geführt hat, findet sich die Eintragung, daß unter den verlorengegangenen Werken des Meisters „ein Heiliger als Ritter gekleidet mit einem Banner in der Hand“ und ein „Heiliger Georg“ gewesen seien, der erstere in der Kapelle S. Maria della Pace, der letztere in der Abtei S. Maria del Pero in der Diözese Treviso. Wenn die von Domenico Martinelli (Il ritratto di Venezia 1705) herstammende Beschreibung des Gemäldes in der Kapelle S. Maria della Pace genau ist, so kann dieses Bild hier natürlich nicht in Betracht kommen; wohl aber das in der Abtei S. Maria del Pero. Wie dem aber auch sei, daß Carpaccio mit besonderer Vorliebe den hl. Georg dargestellt hat, weiß man. Ist er und seine Heldentat doch der Gegenstand eines der großen Zyklen des Meisters, der ihn aber auch sonst noch des öfteren verherrlicht hat.

Wie eine Art Hymne an den Heiligen, fast mehr ein persönliches Dankgebet als die Ausführung eines Auftrages zur Ausschmückung einer der „scuole“ oder einer Kirche, wirkt dieser ganz jugendliche Ritter in glänzender Rüstung — eine echte venezianische Erscheinung — inmitten einer von Pflanzen und Tieren belebten Frühlingslandschaft. Hat der Künstler hier in der Gestalt dieses Heiligen, dieses Drachenbesiegers, den Frühling besiegen wollen, dem der Winter endlich gewichen? Fast scheint es so, denn Lebensfreude durchdringt das ganze Gemälde. Es sieht aus, als stoße der jugendliche Held nach getaner Arbeit das treue Schwert in die Scheide zurück; und nun blüht, wo vorher nur Tod und Wüstenei geherrscht (wie auf seinen Bildern, in denen der Heilige den Drachen tötet) alles auf, und die Tiere der Wildnis kommen hervor und baden sich in Luft und Licht: der stolze Hirsch, dem wir z. B. auch in Carpaccios Gemälde vom hl. Hieronymus und dem Löwen begegnen; Frösche; ein schleichendes Hermelinkaninchen und vielerlei Vögel, alle dem Naturfreund Carpaccio so lieb und nahe, daß er sie oft beobachtet und gezeichnet haben muß, um seine Studien dann für die großen Gemälde zu benützen.

Aus welcher Schaffensperiode Carpaccios stammt nun dieses köstliche Werk? Da gibt es mancherlei Anhaltspunkte, auf die allein man freilich nicht allzu sicher schwören darf. Unser Bild zeigt Carpaccios Manier, neben fein und frisch beobachteten Dingen solche zu setzen, die er entweder aus irgendwelchen Vorlagen einfach übernimmt, oder die wie alte Reminiszenzen noch aus seiner Lehrzeit stammen. Zu den letzteren gehört hier vor allem der hohe, sich charakteristischerweise über die Bildfläche hinaus

verlierende, beinahe völlig entlaubte Baum, der auf unserem Bilde fast symbolhaft als einziges Zeichen des besiegten Winters wirkt; denn von dem Drachen ist nirgends eine Spur zu sehen. Dieser Baum stammt noch von Carpaccios Meister Lazzaro Bastiani, und wir finden ihn z. B. in seiner knorrigen Kahlheit auf dem Bilde des Ursulazyklus, das die Ankunft der Heiligen in Köln darstellt, bekanntlich dem erstgemalten der Serie und frühest datierten des Meisters (1490). Jedoch ein Unterschied besteht, der von vornherein unser Bild als ein späteres erkennen läßt: während nämlich der Baum auf dem Ursulabilde ganz konventionell wie „Heringsgräten" angeordnete Blätter trägt, weisen die auf dem Gemälde der Kahn-Sammlung nicht bloß eine natürliche Form, sondern auch eine natürliche Anordnung auf, gehen also auf eigenes, eingehendes Naturstudium zurück wie all die anderen Pflanzen auf dem gleichen Bilde, z. B. die Lilien, die mit ihrem zum Teil schon geknickten, schlaff halb herabhängenden Blättern mit größter Liebe und Akkuratesse beobachtet, gezeichnet und gemalt sind. Um so auffallender wirkt deshalb der Baum selber, fast wie ein Bühnenversatzstück, das wieder einmal aus dem alten Fundus hervorgeholt wird, da man es gerade gut gebrauchen zu können glaubt! Ein anderer alter Freund aus dem gleichen Ursulabilde begrüßt uns wieder auf dem Kahnschen Gemälde: der Hund mit dem dunkelbraunen Fleck über dem Auge, der hinter dem Reiter in schwarzgelbem Habit gerade erst halb sichtbar wird. Auf beiden Bäumen sitzt auch der gleiche Raubvogel.

Doch erscheint in vielem das Georgsbild von der Hand eines in seiner Kunst schon um ein Wesentliches weiter fortgeschrittenen Künstlers zu stammen. Im Hintergrund des Gemäldes der Georgserie, auf dem der Heilige den König Aga und seinen Hofstaat tauft, dehnt sich ein Hügel hin, der in der Behandlung den vordersten der drei auf unserem Bilde Vorgeführten recht ähnlich sieht, nur daß der letztere zum Teil von einer ummauerten Stadt eingenommen wird. Aber ganz im allgemeinen ist die Naturwiedergabe auf diesem Gemälde des Georgzyklus eine viel selbständigere als noch auf dem Gemälde desselben Zyklus, das den Kampf mit dem Drachen darstellt, und auf dem auch jener knorrige Baum mit den kahlen Ästen und den in Heringsgräten angeordneten Blättern auftritt. Da der Georgzyklus etwa zwischen den Jahren 1502—7 gemalt wurde, muß in diesen Jahren Carpaccio sich mehr und mehr in seiner Naturanschauung und -darstellung verselbständigt haben. Noch freilich hat die Landschaft auf unserem Bilde etwas „Zusammengestelltes". Auf große, einfache Effekte, wie manchmal in seiner späteren Zeit, geht er noch nicht aus, wo er dann schon die musikdurchtränkte venezianische Landschaft Giorgiones und Tizians wenigstens vorausahnen läßt.

Aus all dem Gesagten, dem sich noch vielerlei Einzelheiten, auch in der Farbenbehandlung anfügen ließen, darf man wohl mit einigem Vertrauen dieses Bild der letzten Zeit des Georgzyklus zuweisen, als der Meister, ganz natürlicherweise, von dem Geist dieses Heiligen und der Natur, die er sozusagen symbolisiert, erfüllt war und, wie es scheint, noch einmal sich jung und frisch wie ein Jügling fühlte. (Er war damals ja etwa 50 Jahre alt.) Hier malte er sozusagen seine eigenste Votivtafel und in sie hinein all seine Naturfreude, seine unverminderte Lebenslust. So ist das Bild, für seine Zeit, ebenso persönlich wie später die düsteren Werke seiner „mystischen" Periode, namentlich der Bestattung Christi im Kaiser-Friedrich-Museum.

Mit dem Wunderwerk Giovanni Bellinis zusammen aber, dem „Hl. Franz in einer Landschaft", das seit kurzem in die Widener-Kollektion übergesiedelt ist, diesem dramatischlyrischen Erguß einer naturentzückten Seele, ist dieses stillere „Lied an die Freude" in Farben wohl die köstlichste Frucht wiedererstandener Freiheit des Auges und aller Sinne innerhalb der Frührenaissance, die sich außerhalb Italiens finden läßt. Und so muß es wie edele und doch schon menschlichem Fühlen sich öffnende thronende Madonna mit dem Jesusknaben des unbekannten byzantinischen Meisters als eine der kostbarsten Perlen dieser erlesenen, nur auf den Erwerb wahrhaft bleibender Werte ausgehenden Sammlung angesehen werden.

Die Sammlung Chillingworth

Versteigerung am 5. September in Luzern

Mit einer Tafel

Der nunmehr vorliegende, mit einer Fülle erstklassiger Lichtdrucktafeln ausgestattete Katalog, den die drei an der Auktion beteiligten Kunstfirmen herausgebracht haben, umfaßt 118 Nummern, von denen 117 auf die alten Gemälde entfallen, während als einziger Appendix moderner Kunst ein Bismarckporträt Lenbachs am Schluß aufgeführt wird. Gestattet der reiche Bildteil dieses Kataloges, der wohl alle Werke von besonderer Bedeutung reproduziert, ein Urteil über Anlage und Qualität des Ganzen, dann darf man behaupten, daß die Versteigerung dieser mit ungewöhnlicher Energie und nicht zu bezweifelnder Treffsicherheit im Verlauf weniger Jahre zusammengebrachte Sammlung für den europäischen Kunstmarkt durchaus kein alltägliches Ereignis sein wird. Daß sich in der Reihe der hier vereinigten Werke manches Stück befindet, das einem aus dem Kunsthandel, aber auch aus Venten der letzten Jahre längst bekannt ist, bedeutet nichts gegenüber der Tatsache, daß die Sammlung als Ganzes eine vorbildliche Geschlossenheit besitzt und das Gesamtniveau der hier vereinigten Werke eine beträchtliche Höhe aufweist.

Das Vorwort des Kataloges unterstreicht nicht ohne Absicht die Tatsache, daß ein so vorzüglicher Kenner wie Max J. Friedländer den Sammler mit seinem Rat unterstützt hat und daß auch die — wie mir scheinen will — sehr vorsichtigen Zuschreibungen der einzelnen Werke auf dem Urteil dieses Kenners basieren. Das gibt dem Katalog von vornherein seinen unbezweifelbaren wissenschaftlichen Wert.

Fünf Hauptabteilungen gliedern die Schätze dieser 117 Gemälde alter Meister, die sich nach Umfang und Bedeutung nicht ganz das Gleichgewicht halten. Immerhin scheint es Herrn Chillingworth in erster Linie darum zu tun gewesen zu sein, im Kleinen einen Ausschnitt aus der europäischen Kunstentwicklung vom 13. bis 17. Jahrhundert zu veranschaulichen und innerhalb der einzelnen Schulen neben den typischen Hauptmeistern auch an Hand zahlreicher gut gewählter Beispiele ebenfalls den Gesamtverlauf einer Epoche zu verdeutlichen. In solchem Zusammenhang bekommen auch die nach allgemeinen Richtungen hin orientierenden, nur territorial enger umgrenzten Werke eine gewisse programmatische Bedeutung, die den Charakter der Sammlung vielsagend unterstreicht.

Den Auftakt geben die Niederländer des 15. und 16. Jahrhunderts, eine Abteilung, die vor allem auf internationales Interesse rechnen darf. Was hier an Werken verzeichnet ist, mögen einige Meisternamen andeuten, die für sich, auch ohne Kommentar, den Charakter dieser Abteilung zur Genüge kennzeichnen. Hauptwerke wie die beiden Altarflügel von Albert Bouts, die Madonna von Isenbrant, das männliche Bildnis des Meisters von Flémalle, das Maximilianporträt und eine hl. Jungfrau des aus Antwerpen stammenden Meisters von Frankfurt oder die dem Kreise der Antwerpener Manieristen nahestehenden Gottesmutter mit Stifter sind neben anderen Werken dieser 13 Nummern umfassenden Abteilung jedes gleichmäßig wertvoll durch Qualität und kunstgeschichtliche Bedeutung.

Unter den Arbeiten der flämischen Schule des 17. Jahrhunderts (Kat. Nr. 14—24) steht eine wundervolle allegorische Skizze von Rubens, „Sieg der Einigkeit über die Zwietracht", eine Studie zu dem Bilde des Meisters für den Bankettsaal in Whitehall an erster Stelle. Ihr gesellen sich einer jener bekannten Apostelköpfe van Dycks und eine sehr rassige „Flucht nach Ägypten" von Jordaens neben Arbeiten des jüngeren Pieter Breughel, Sustermans und einigen Schulbildnissen der gleichen Epoche.

Zu der dritten Abteilung, die die holländischen Gemälde des 16. und 17. Jahrhunderts verzeichnet (Kat. Nr. 25—38) sind die beiden Werke von Rembrandt, in erster Linie das wundervolle Bildnis der Schwester Lisbeth vom Jahre 1633 und daneben die Studie eines jungen Mädchenkopfes (ehemals in der Sammlung A. Oppenheim), wohl aus den fünfziger Jahren, alles überragende Höhepunkte. Nicht minder bedeutend durch Qualität die köstliche Wassermühle von Meindert Hobbema und der kleine, bezeichnete und 1656 datierte Metsu. Kunstgeschichtlich nicht weniger vielsagend auch die wundervoll erhaltene und sehr delikate hl. Magdalena des Jacob Cornelisz von Amsterdam, der qualitativ etwa die beiden Bildnisse des Jan van Scorel an die Seite zu stellen sind. Auch in dieser Abteilung außerdem noch einige charakteristische Arbeiten kleinerer Meister wie E. van der Velde, J. de Wet, Antonis Mor u. a.

An innerer Geschlossenheit und Vielseitigkeit im Einzelnen steht die vierte Abteilung, die die Werke deutscher Herkunft des 15. und 16. Jahrhunderts vereinigt, im eigentlichen Brennpunkt

Süddeutscher Meister um 1520. Zwei Heilige. Altarflügel.

Elsässischer Meister um 1500. Maria mit Kind.

Sammlung Chillingworth. Kat. Nr. 54 und 58.

Elfenbeinsaal im Bayerischen Nationalmuseum.

dieser Sammlung und es scheint, als habe gerade den Altdeutschen die Hauptliebe von Chillingworth gegolten. (Kat. Nr. 39—77.) Allein vom alten Lucas Cranach gibt es drei gleich wertvolle und ausgezeichnete Arbeiten; dazu ein viertes Werk von dem Sohne Hans Cranach, das durch die Initialen und die Datierung 1537 ausgewiesen ist. Ferner ein männliches Bildnis von Hans Holbein d. J., eine Madonna mit Kind und Engeln des Hans Baldung Grien, von der das Germanische Museum eine 1516 datierte Replik besitzt. Von dem im Kunsthandel sehr seltenen, durch seinen leuchtenden Kolorismus ausgezeichneten Meister von Meßkirch besitzt die Sammlung zwei prachtvolle große Altarflügel, die — wenn Erinnerung nicht täuscht — einmal zu den vier Werken gehörten, die Hagelstange vor Jahren für das Kölner Museum erworben hatte und die nach dessen Tode (nie gut zu machender Fehler einer engherzigen städtischen Kunstpolitik) dem deutschen Kunsthandel überliefert wurden. Und was neben diesen durchaus ungewöhnlichen Werken die Abteilung sonst noch an Arbeiten süddeutscher Herkunft (Elsaß, Franken, Mittelrhein vor allem) besitzt, ist ausnahmslos von höchster kunsthistorischer Bedeutsamkeit. Nach Köln weisen des jüngeren B. Bruyn männliche Halbfigur und wichtiger als diese, eine sehr typische Kreuztragung des Meisters der heiligen Sippe. und eine schöne Altartafel vom Meister des Marienlebens. Nach Nürnberg die köstlichen Bildnisse von Georg Pencz und einige Darstellungen aus der Mitte des 15. Jahrhunderts. Der Münchner Hans Muelich ist mit einem feinen Männerbildnis vertreten, Strigel und Schauffelein neben anderen durch je eine typische Arbeit. Besonders interessant endlich noch die Himmelfahrt Christi des aus Münster stammenden Johann Koerbecke um 1470. Aber diese wenigen Hinweise geben nur von ungefähr einen Begriff von den in dieser Abteilung vereinigten altdeutschen Werken, die zumal für uns der eigentliche Clou der Sammlung sind, auch wenn die letzte Abteilung der italienischen Gemälde des 13.—16. Jahrhunderts (Kat. Nr. 78—117) ähnlich vielseitig orientiert ist. Auch hier dürften es in erster Linie die primitiven Meister sein (Siena, Florenz, Verona), die nach den modernen Sammeltendenzen vor allem stärkstes Interesse fordern. Daneben die Werke einiger Quattrocentisten wie die kostbare Madonna des Lorenzo di Credi, der Arion des Francesco Cossa, zwei Predellen Signorellis, Szenen des Veroneser Meisters Niccolo Giolfino neben anderen qualitätvollen Arbeiten, die in die Nähe der Botticelli, Filippo Lippi, Mainardi, Cima da Conegliano weisen. Da gerade diese Dinge durch die Lichtdrucke des Kataloges ausgezeichnet wiedergegeben sind, erübrigt sich an dieser Stelle ein näheres Eingehen.

Aber soviel ist gewiß: Die Sammlung Chillingworth, deren Aufteilung man aufrichtig bedauern mag, weil sie nach Anlage und Gehalt sicher noch eine große Zukunft hätte haben können, hat jene Linie, die uns Deutschen aus den letzten Vorkriegsjahren aus mehr als einer öffentlichen Vente bestens vertraut gewesen ist. Ereignisse dieser Art werden auf dem europäischen Kunstmarkt immer seltener und darum wird man die Ergebnisse dieser Versteigerung mit Recht auf lange hinaus als grundlegend für die börsenmäßige Tendenz des Marktes ansprechen dürfen. Biermann.

Die neueren Elfenbeine des Bayerischen Nationalmuseums

Von ALFRED STANGE
Mit einer Tafel

Nach einer gründlichen Neuordnung der Bestände ist seit einigen Wochen in zwei Sälen des Obergeschosses die umfassende Sammlung der neueren Elfenbeine dem allgemeinen Besuch wieder zugänglich gemacht worden. Die neue Aufstellung unterscheidet sich auf das Günstigste von der alten. Die Wandverkleidung des einen Saales lieferte ein Münchner Patrizierhaus des 18. Jahrhunderts, ein ausgezeichneter Rahmen für die Elfenbeine, die in Wandvitrinen aufgestellt sind. Die beigegebene Abbildung überhebt uns einer näheren Beschreibung. Und ebenso läßt ein Blick auf die Beschriftungen eine vorsichtige, genaue Durcharbeitung des vorhandenen Materials erkennen. Eine große Anzahl neuer Zuschreibungen ist festzustellen, andere Stücke sind um 50 Jahre und mehr umdatiert worden, wie das bisher Faistenberger zugeschriebene Relief mit dem toten Christus. Zu bedauern ist nur, daß der Besucher allein auf die stenographisch kurzen Beschriftungen angewiesen ist, die ihm nur das Allernotwendigste über Provenienz, Meister und Zeit geben. Denn der Katalog, der die wissenschaftliche Ausbeute, die nötigen Nachweise, Belege, Begründungen bringen, vor allem auch die Beziehungen der einzelnen Meister zu den führenden Künstlern wie Giovanni da Bologna und Bernini, zu Raffael, Cortona, Rubens usw. oder zu Stichvorlagen, die sich fast überall finden, klarlegen müßte, fehlt. Es wird damit auf eine der schmerzlichsten Lücken in der Reihe der neueren Museumskataloge hingewiesen, und es darf wohl auch an dieser Stelle

der dringende Wunsch ausgesprochen werden, das Erscheinen des seit mehr als zehn Jahren erwarteten und versprochenen Plastikkataloges des Bayr. Nationalmuseums nicht länger hinauszuschieben. Soll nun auch diese Gelegenheit, einen Teilkatalog der Münchner Elfenbeine erscheinen zu lassen, ungenützt vorübergehen?

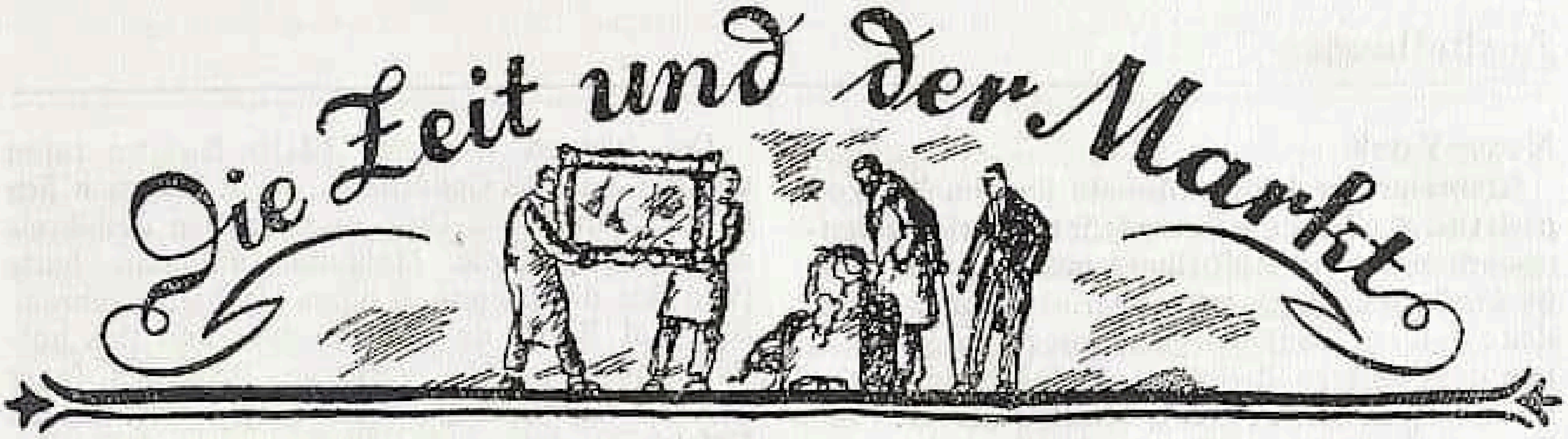
Bekanntlich ist die Münchner Sammlung eine der wichtigsten und reichhaltigsten dieses edlen Materials, das im 17. und frühen 18. Jahrhundert ausschließlich für Kleinplastiken Verwendung fand. Es löste die Bronze ab und verschwand mit der Erfindung des Porzellans, gewissermaßen einen Übergang von den schweren massigen Formen jenes zu den grazilen dieses Materials bildend. Durch die Möglichkeit, papierdünne, durchbrochene, vielfach verschnörkelte Formen aus ihm herzustellen und so Anlaß zu allerlei Kunststückchen bietend, war es das adäquate Material des 17. Jahrhunderts. Lokal ist seine Verwendung hauptsächlich auf Deutschland und die Niederlande beschränkt, weniges nur ist in Frankreich und Italien entstanden.

Die Münchner Elfenbeine kommen in der Hauptsache einerseits aus dem kurbayrischen Kabinett, das Maximilian I. begründete — er wie sein Nachfolger haben sich selbst in dieser Kunst versucht — anderseits aus Düsseldorf, wo Johann Wilhelm von der Pfalz sie gesammelt hat. Hierdurch sind die Meister bestimmt, die den Kern der Münchner Sammlung bilden: Angermair, Troger, Leoni, Elhafen. Um sie scharen sich eine Reihe Kleinmeister wie Vitus Grauppensperg, Fux, Franz und Dominikus Steinhardt, Magnus Berg, noch unentzifferte Monogrammisten und Einzelstücke unbekannter Meister.

Der erste Großmeister, der genannt werden muß, ist Christoph Angermair, dessen bekanntestes Werk der 1618—24 für Maximilian verfertigte Münzschrein ist. Im Ornament und der Ausgestaltung der Szenen von einer überquellenden Phantasie, läßt er in der kühlen Formbehandlung der Figuren einen Künstler erkennen, der im Stile italienischer Renaissance arbeitete. Dies bezeugt auch das Relief der heiligen Familie, das das Datum seines Todesjahres (1632) trägt und an Sarto denken läßt. Im Technischen lassen seine Werke, von denen noch ein Porträt Maximilians I. und ein sehr feiner Spiegelrahmen genannt seien, einen geschickten, sorgfältigen Arbeiter erkennen. Von Simon Troger sind als bezeichnende Werke seine beiden Freigruppen (Kains Brudermord und Herkules und der nemeische Löwe) zu nennen, da sie seine Eigentümlichkeit, Elfenbein und Holz zu verbinden, zeigen. Es ist dies ein typischer Zug des naturalistischen Barock des 17. Jahrhunderts. Ins 18. Jahrhundert führen Leoni und Elhafen, die am kurpfälzischen Hofe anscheinend in Konkurrenz standen, wie gewisse gleiche Arbeiten anzudeuten scheinen. Von beiden ist eine große Reihe von Arbeiten mit Darstellungen mythologischen und kirchlichen Inhalts vorhanden. Leoni bleibt noch immer rätselhaft, da von ihm außer den Inschriften auf seinen Werken und einigen Erwähnungen in alten Akten — auch in Venedig — nichts nachzuweisen ist. Er ist wohl der virtuoseste aller Elfenbeinkünstler gewesen, der sich nicht scheut, seine Reliefs in Freifigurengruppen aufzulösen. Von seinen Freifiguren ist vor allem ein heiliger Rochus erwähnenswert. In der tiefen Reliefbehandlung, den bewegten Kompositionen, den graziösen, manierierten Formen bildet er zu dem ruhigen, glatten, antikischen Elhafen einen polaren Gegensatz. Die Zahl seiner wie auch der Werke aller anderen Künstler ist durch die Neubearbeitung beträchtlich vermehrt worden, so daß eine Aufzählung auch nur des Wesentlichsten den verfügbaren Raum weit überschreiten würde. Von anonymen Einzelstücken sollen aus der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts ein prachtvoller Knochenmann, der die Stimmung des Zeitalters der Gegenreformation und des dreißigjährigen Krieges trefflich veranschaulicht, und aus dem vollerblühten Rokoko ein virtuos gearbeiteter Bischofstab aufgezählt werden. Die gotische Tradition scheint noch in einer Madonna der Münchner Schule der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts fortzuleben, die in ihrem belebten Faltenwurf eine eigenartige Kombination von Gotik und Barock aufweist.

Von niederländischen Arbeiten seien vier entzückende ovale Reliefs mit spielenden Putten von Lucas Faydherbe, die das fröhliche Leben Rubensscher Kinderdarstellungen atmen, sowie ähnliche Darstellungen seiner Nachfolger Jan Cosjns, Mansel und Schneemackers erwähnt. Im Gegensatz zu der meist kühlen Formbehandlung der deutschen Werke, zeichnet die niederländischen blühende, oft kraftstrotzende Formen, die alle mehr oder weniger innig von Rubens Temperament angeregt scheinen, aus. Frankreich ist durch ein reizvolles weibliches Brustbild vertreten, ein Stück von einer seltenen Eleganz in der Behandlung des Gesichts und der Kopfdrehung. Französisch ist wohl auch eine Urne, die interessant durch ihre späte Entstehung schon den Stil Louis XVI. zeigt.

Von den gedrehten Gefäßen mögen den modernen Betrachter vor allem die einfachen, schlichten aus dem späten 16. und frühen 17. Jahrhundert anziehen. Weniger sympathisch berühren uns die wohl virtuos behandelten, aber spielerisch anmutenden des späteren 17. Jahrhunderts.



Sammlungen

Die Zukunft des Folkwang-Muſeums

Nachdem die vor einigen Monaten auf Einſpruch der Stadt Hagen ergangene einſtweilige Verfügung aufgehoben worden iſt, hat nunmehr die Stadt Eſſen den Kauf des Folkwang-Muſeums vollzogen und die Oſthausſchen Sammlungen übernommen. Ob die Stadt Hagen ihrerſeits noch gegen die Erben von Oſthaus prozeſſual vorgehen wird, iſt für das Schickſal des Muſeums ſelbſt völlig belanglos. Das ſeinerzeit ſchon berufene Kuratorium für Folkwang, dem u. a. auch der Reichskunſtwart angehört, wird bereits in Kürze zu einer erſten Sitzung zuſammentreten und vor allem über die Perſonalfrage entſcheiden. Dieſe iſt im weſentlichen abhängig von einer Klauſel im Oſthausſchen Teſtament, nach der der letzte Privatſekretär des verſtorbenen Mäzen, ein zwanzigjähriger Jüngling namens Fritzſche, der zu ſeinem Teil auch Miterbe des Oſthausſchen Vermögens geworden iſt, nach Abſolvierung ſeines kunſthiſtoriſchen Studiums als Direktor des Folkwang-Muſeums anzuſtellen iſt. Dieſe an ſich ſeltſame Verfügung kann natürlich die Kuratoren des Muſeums nicht abhalten, zunächſt nach einer geeigneten Perſönlichkeit Ausſchau zu halten, die etwa als Kuſtos die Leitung der Sammlung zunächſt zu übernehmen hätte. Jedenfalls denkt man in Eſſen ſehr ſtark daran, den bisherigen Muſeumsdirektor Ernſt Goſebruch, dem mit Recht im Kampf um Folkwang das Hauptverdienſt zukommt, zum Leiter der ſtädtiſchen Kunſtſammlungen zu beſtellen, derart, daß ihm auch das Folkwang-Muſeum untergeordnet würde. Wer Goſebruchs Perſönlichkeit und taktſichere Begabung kennt, muß dieſen Gedanken als durchaus glücklich begrüßen. So oder ſo darf ſich die deutſche Kunſtgemeinde nun aber aufrichtig beglückwünſchen, daß eine Stadt mit ſo ſtarker aufſtrebender Tendenz wie Eſſen Hüterin eines der ſchönſten künſtleriſchen Hinterlaſſenſchaften geworden iſt.

Kopenhagen

Muſeumsdirektor Emil Hannover, der Leiter des „Danske Kunſtinduſtrimuſeum" hat kürzlich in einer reich ausgeſtatteten, illuſtrierten Schrift von bedeutendem Umfang einen Jahresbericht über ſeine Wirkſamkeit 1920/21 veröffentlicht. Die Tatſache, daß Hannover, ein Typ ähnlich dem alten Juſtus Brinkmann und einer der beſten Kenner auf dem Gebiete der angewandten Kunſt, ſpeziell der Keramik, ſchon ſeit Jahren den Ausbau des ihm unterſtellten Muſeums in großzügigſter Weiſe leitet, erfährt durch den neuen Bericht einen beſonders vielſagenden Beleg. Dieſer veröffentlicht aus allen Abteilungen erſtklaſſige, kunſthiſtoriſch ungemein wichtige Neuerwerbungen. Von dieſen ſeien aus der Abteilung der Plaſtik erwähnt: ein prachtvolles franzöſiſches Marmorfragment, eine Kalkſteinſtatue des St. Peter aus dem 13. Jahrhundert ſpaniſchen Urſprungs und eines jener unvergleichlich ſchönen Steinreliefs aus der Han-Zeit, das für die Urſprünge der chineſiſchen Kunſt beſonders aufſchlußreich iſt. Überhaupt ſcheint ſich Hannovers Vorliebe neuerdings ganz beſonders dieſem Gebiet zuzuwenden, denn auch die übrigen Neuerwerbungen chineſiſcher Bronzen, Keramiken und Porzellane ſind Stücke von ganz hervorragender Qualität. Naturgemäß wird ein Muſeum von ſo ausgeprägten nationalen Grundlagen in erſter Linie immer wieder auf die Dinge des eigenen Landes zurückgreifen, aber was der Bericht ſonſt noch an Neuerwerbungen verzeichnet (iſlamiſches, italieniſches und deutſches Kunſtgewerbe) hat durchaus interationale Bedeutung und Wertung. An Einzelſtücken fallen beſonders ein Elfenbeinkamm mit prachtvoll erhaltenen Schnitzereien auf, der mit der Datierung um ca. 1400 reichlich ſpät angeſetzt zu ſein ſcheint, während man der Provenienz aus Norditalien durchaus zuſtimmen kann. — Sehr reich iſt auch dieſes Mal die Abteilung der Fayencen bedacht worden, darunter wundervolle iſlamiſche Stücke, neben denen ſich die franzöſiſchen Fayencen (Rouen, Nevers, Marſeille pp.) aber auch die deutſchen von Ansbach, Reval, Schleswig ſchwer behaupten können. Alle dieſe Dinge ſind durch Hannover bereits kunſthiſtoriſch eingehend beſchrieben und verarbeitet, weshalb gerade dieſer Jahresbericht für Sammler und Kunſtforſcher gleich wichtig iſt. r.

München

Die bayeriſche Staatsgalerie hat bei Gelegenheit der Ausſtellung der „Prinzregentenbilder" von Max Slevogt in der Galerie Thannhauſer den größten Teil dieſer Serie erworben, ebenſo wie jetzt das bedeutende Bild „Gartenecke" aus der großen Slevogt-Ausſtellung, die Thannhauſer während der Sommermonate zeigt.

New York

Während der letzten Monate sind im Metropolitan Museum mehrere sehr bedeutsame Neuerwerbungen zur Aufstellung gelangt, vor allem in der Abteilung für mittelalterliche Kunst. Unter den letzteren ragt ein herrliches Glasfenster aus dem unteren Rheinland, 13. Jahrhundert, den Baum Jesses darstellend, besonders hervor. Sodann findet sich eine Statue des Apostel Paulus, die dem Neffen Claus Sluters, Claus de Werre zugeschrieben wird und aus dem Dominikanerkloster zu Poligny stammt. Der Übergangsperiode vom romanischen zum gotischen Stil gehört ein thronender König an, der vielleicht aus einer der zerstörten Kirchen Avignons stammt, in welcher Stadt die Statue vor etwa 30 Jahren gefunden worden war.

Die Bilderabteilung ist um einen van Dyck, „Bildnis der Mademoiselle de Gottignies", aus der Zeit kurz nach seiner Rückkehr nach Antwerpen aus Genua, ein glanzvolles Kostümstück, und eine „Hl. Familie" Andrea del Sartos aus der Fairfax Murray-Kollektion bereichert worden, ebenfalls ein Bravourstück, in dem das bloße Können so ziemlich alles bedeutet. Auch eine große, sonnendurchlichtete Landschaft von Claude Lorrain gehört zu den Neuerwerbungen sowie einige Gemälde von Daumier, Manet, Monet, Degas und Whistler.

Die Stadt hat jetzt dem Museum eine Million Dollars angewiesen, um dessen Südflügel auszubauen, was einen Raumzuwachs um volle 30 Säle bedeutet. In mehreren von ihnen soll die bisher nur provisorisch aufgestellte Altman-Kollektion ihr dauerndes Heim finden. F.

Ausstellungen

Dresdner Ausstellungen

Felixmüller, Hofer, Jacob, Rudolph

Die großen Sommerausstellungen Dresdens haben immer noch ein gutes Niveau. Daß sie daneben auch für die Kunstentwicklung Beachtung verdienen, liegt an dem Geschick, mit dem sie sich besondere Anziehungspunkte von unbestreitbarem Rang zu verschaffen wissen und diese gute Gewohnheit mit rühmlichem Instinkt alljährlich und überraschend erneuern. Die Künstlergenossenschaft, im Kunstverein auf der Brühlschen Terrasse, bringt eine Kollektion Wilhelm Busch und ausgezeichnete neue Arbeiten von Felixmüller; die Künstlervereinigung an der Lennéstraße einen Saal voll erlesener Bilder Karl Hofers, daneben einen solchen mit Hettner und Sammlungen zweier Starker vom Nachwuchs: Walter Jacob und Wilhelm Rudolph.

Damit der Brühlschen Terrasse nicht der Humor fehle, ist dort auch der fällige Zyklus des teutonischen Propheten Richard Guhr, „fatum germanicae" betitelt, frisch lackiert eingetroffen.

Die kleinen Ölstudien Wilh. Buschs rufen uns die Zeit ins Gedächtnis, da in München sich in der Schule von Diez und um den Leiblkreis eine phänomenale Malkultur aufgetan hatte (von der die Epigonen dann bis heute zehren). Wie gut Busch da mitzumachen und das holländische Braun zu variieren, bisweilen sogar farbig aufzulichten verstand, zeigen diese kleinen Täfelchen; daß er im übrigen recht daran tat, Zeichenstift und Vershumor über das Ölmalen zu stellen und dies am Ende ganz aufzugeben, wird auch der unbelehrbarste Anhänger der Münchner Sauce wohl zugeben. Und so sind als das eigentlich Interessante der Schau die mächtigen Aquarelle und Ölbilder Felixmüllers anzusehen, der sich hier auf einem Wege zu großer und selbständiger Form zeigt. Alles kubistische und ekstatische Getue ist von ihm gewichen, und übrig ist eine strenge Kargheit geblieben, die sich bis zur Monumentalität und zu lyrischer Feinheit steigert. Hier zum erstenmal kann man vor seinen Malereien mit ungeteilter Hingebung verweilen; er scheint seinen Weg gefunden zu haben.

Auch von den Werken Karl Hofers in der Künstlervereinigung ist Ähnliches zu sagen. Wer den langen und schwankenden Weg dieses innerlich Bedeutenden kennt, wird doppelt überrascht und bewegt vor dieser letzten Synthese stehen. Vorbei die Zeit der Anlehnungen an Cézanne und Marées; was von ihnen geblieben ist, bedeutet eine eminente Festigung und Klarheit des Bildaufbaues. Diese Strenge und hohe Einfalt in Komposition, Ausdruck, Farbe, diese Größe der Anschauung ruht auf der langen Reihe seiner Versuche, ist nun endlich als schwer errungene Reife zu bezeichnen. Der bittere Kern, die starre Monumentalität birgt eine Frische und Süßigkeit des Empfindens, die man schon oft hinter den Verwandlungen Hofers geahnt, nie so belebend gespürt hat, wie vor diesem Werke des Vollendeten. Es sind nicht die schlechtesten Meister, die spät zu sich selber kommen; und so steht hier Meisterwerk neben Meisterwerk in beglükkender Reihe.

Otto Hettners Werk scheint nach rückwärts zu blicken; was von ihm hier zu sehen ist, erhebt mehr den Anspruch auf Abgeklärtheit, beinahe auf Sichbescheiden, als auf Eroberung. Wie anders führt die Malerei von Walter Jacob weiter! Dieser junge ungestüme Dränger, der sich aus anfänglich selbst eroberter Natur in Nachfolge von Chagall, Nolde, Kokoschka verlor, hat sich in der Einsamkeit der Nordsee und der winterlichen Lausitz wieder auf sein eigentliches Selbst besonnen, das ihn zur Gefolgschaft der Natur verpflichtet. Auch Jacob gehört unstreitig zu denen, in welchen sich eine intensivere Rückkehr zum Naturalismus und zu gesteigerter Palettenkultur ankündet; und wie „Expressionisten" einst sich vom Impressionismus lösen

und zur Deformation finden mußten, so war es anscheinend diesen neuen Naturalisten gegeben, durch das Fegefeuer einer modisch gewordenen Phantasiekunst sich hindurchwinden zu müssen (ein anderes, noch entschiedeneres Beispiel ist Otto Dix). Die malerische Breite und der farbige Glanz in Jacobs Landschaften und Köpfen kündet eine kommende Meisterschaft an; noch bleibt ihm ein Rest Kokoschka zu überwinden.

Aus zäherem Teig, enger umgrenzt, aber von vornherein selbständiger ist Wilh. Rudolphs Talent, ist es von Anfang an gewesen. Im Mittelpunkt seines Schaffens steht das Tier, indessen ohne Einseitigkeit; die mächtige Linie einiger Arbeiterbildnisse, die Unheimlichkeit einer düsteren Wirtsstuben- und Landstraßenphantastik, biblische und soziale Gestaltungen greifen weit darüber hinaus. Rudolph scheint auch für seine Person die (heute fast zwangsläufige) Entwicklung von malerischer Zerflossenheit zu strenger Linie durchzumachen. Was ihn auszeichnet, ist der echt deutsche Zug zu ethischer Größe, mit einem dumpf Grüblerischen gepaart; so geraten seine Tiere oft in das Dämonische, seine Menschen ins Überweltliche, seine Räumlichkeiten ins Metaphysische. Von Gedankenmalerei aber ist nirgends die Rede: stets spricht die Form mit einer gewaltigen Eindringlichkeit, mit einer Daumierhaften Einfachheit und wilden Größe. Bedauerlich bleibt nur, daß man diese wirklich schöpferischen Künstler nicht im Reiche kennt, und daß aufgemachte Leerheiten aus Berlin und München (man ergänze in Gedanken die beliebtesten Großmaler der Jüngsten) die Stelle und den Ruhm einnehmen, der diesen in der Stille Schaffenden gebührte. Paul F. Schmidt.

Münchner Ausstellungen

Slevogt, Kandinsky, Schrimpf

Bei Thannhauser — dem derzeit aktivsten Kunsthändler Münchens — sind jetzt die neuen Malereien Max Slevogts zu sehen. Die vorherige Ausstellung Thannhausers hat W. Kandinsky gegolten. Im Mittelpunkt der Sommerausstellung bei Goltz steht Georg Schrimpf.

Slevogt — Kandinsky — Schrimpf: Das sind Verkörperungen dreier aufeinanderfolgender Generationen und deren Kunstauffassungen.

Man braucht die Korrektur der Zukunft nicht zu scheuen, wenn man Liebermann und Slevogt schon heute die bedeutendsten Vertreter des deutschen Impressionismus nennt. Auf gleicher Stilstufe stehend, an Begabung gleichstark, unterscheiden sie sich voneinander mit der ganzen Kraft ihrer gegensätzlichen Persönlichkeiten, Rassen und Temperamente.

Der Berliner Liebermann: Rationalist, Skeptiker, farbig neutral, ein Lyriker der Kargheit, witzig, aber phantasiearm. Man setze bei Slevogt die gegenteiligen Auszeichnungen, um zu einer Aufzählung seiner wesentlichsten Eigenschaften zu gelangen.

Aber beide sind doch Exponenten eines Stilwillens — des impressionistischen; der dialektische Rückschlag auf diesen war der Expressionismus Kandinskys. Optik der Außenwelt — Optik der Innenwelt. Der Wechsel des „Gegenstandes" fällt vielmehr ins Gewicht als die Wandlung der Darstellung, denn auch für Kandinsky bedeutet Malerei noch immer: Belebung einer Fläche durch farbige Valeurs. Er malt wie Whistler „etats d'âme", nur unter Verzicht auf jedes Naturmotiv. So erscheint er — aus historischer Perspektive gesehen — als letzter Ausläufer jener großen mit Tizian einsetzenden malerischen Bewegung, der das Barock und Rokoko, die französische Romantik und der Impressionismus zugehören.

Georg Schrimpf dagegen vertritt einen Stil, der, um in der Terminologie Riegls zu reden, nicht wie der Impressionismus als „optisch" sondern als „haptisch" zu bezeichnen wäre. Die tastbare, klar ausgedrückte plastische Form der Nahsicht erobert sich bei ihm ihren alten Platz zurück. Da wir nun diese auf eindeutige und prägnante Körperlichkeit gerichtete Tendenz nicht nur bei Schrimpf, sondern auch in der italienischen (Carrà, Chirico) und in der französischen Kunst (Picasso, Lhote, Coubine) beobachten, so ist wohl die Annahme einer allgemeinen, die malerische Bewegung in ihr Gegenteil verkehrende Wandlung zulässig.

Georg Schrimpf dürfte — und zu dieser Einschätzung veranlassen uns die bei Goltz ausgestellten Werke dieses jungen Künstlers — ausersehen sein, in der sich allenthalben ankündigenden neuen Bewegung eine bedeutende, vielleicht führende Rolle zu spielen (zu mindestens soweit deutsches Kunstgebiet in Frage kommt). Leopold Zahn.

Die Graphische Sammlung veranstaltet zu Ehren Max Liebermanns, der am 20. Juli seinen 75. Geburtstag feierte, eine Ausstellung von auserlesenen Zeichnungen, Radierungen und Lithographien, die einen Überblick über sein graphisches Schaffen bieten. Neben den Beständen der Sammlung werden auserwählte seltene Werke aus Münchner und Berliner Privatbesitz gezeigt. Die Ausstellung ist am 16. Juli für die Dauer von vier Wochen eröffnet worden.

Die August-Ausstellung der Galerie Bachstitz zeigt neben Werken von Goya, Tintoretto, Rubens, Maes, Cossiers, Bol, Teniers, Wilson, Couture antike Gläser, Renaissancebronzen, Golddosen, Majolika, Fayencen, Miniaturen, Elfenbein u. a.

Altsalzburger Historische Ausstellung

Anläßlich der Übernahme des alten Schlosses Hellbrunn durch die Salzburger Stadtgemeinde hat die Direktion des Salzburger Stadtmuseums im Schlosse eine Altsalzburgische Historische Aus-

stellung eröffnet. Das Schloß, 1613—1615 für den Salzburger Erzbischof Markus Sittikus vom Dombaumeister Solari erbaut, bildet nebst der wundervollen Gartenanlage und den berühmten Wasserkünsten eine weltbekannte Sehenswürdigkeit. Mit dankenswerter Zurückhaltung hat die Museumsleitung aus dem Schlosse kein Museum gemacht, sondern nur jene Dinge, die aus erzbischöflicher Zeit sich erhalten haben, und zwar derart zur Aufstellung gebracht, daß die eigentliche Raumwirkung selbst zur vollen Geltung gelangt: also vor allem in dem berühmten Freskensaal nur den großen monumentalen Tisch mit dem Wappen des Erzbischofs Wolf Dietrich und die ernsten Lehnstühle aus der alten Universität, im Speisesaal, dessen farbenfroher Ofen mit dem Wappen des Erbauers an sich ein Museumsstück ist, nur die großen Ölbildnisse, Miniaturen und Münzen aus erzbischöflicher Zeit. Ein eigener Raum ist der geistlichen Entwicklung gewidmet unter Mitwirkung des alten Benediktinerstiftes St. Peter, der alten Universitäts-(Studien-)Bibliothek und des Landesarchivs, die alte Urkunden, Handschriften, die ältesten Salzburger Drucke und vortreffliche Bucheinbände und Superlibres dargeliehen haben. Hier findet man die erst jüngst vom Salzburger Museum erworbenen Bruchstücke des ältesten Salzburger Druckes, des von Hans Sachs gedichteten Lobspruches auf Salzburg, von dem Rottenburger Buchdrucker Hans Baumann 1550 in Salzburg als Einblattdruck erschienen. Ein paar Gobelins mit dem Wappen des Erzbischofs Mathäus Lang, Prunkwaffen, Möbel und allerlei Kleinplastik in Holzschnitzerei, Porzellan, Elfenbein, Wachs, dann Bildnisse hervorragender Salzburgischer Geschlechter wie der Mozart, Hagenauer, Dückher, der Goldschmiede Amende, Riedlechner und dergleichen mehr vervollständigen diese sehr sehenswerte, bis Mitte September dauernde Altsalzburgische Ausstellung.

Amsterdam

Das Prentenkabinet veranstaltete eine Ausstellung graphischer Arbeiten von Cornelis Troost, auch pastellierte und aquarellierte Zeichnungen sind darunter. In diesen kleinen, intimen Arbeiten kommt dieser etwas hölzerne Maler des 18. Jahrhunderts freundlicher zur Geltung als in seinen großen Regentenstücken und Perrückengalerien. Die etwa 50 ausgestellten Blätter sind Skizzen zu den im Haager Mauritshuis befindlichen Zeichnungen oder Wiederholungen derselben. Es handelt sich keineswegs um neue Funde, sondern die meisten Blätter sind bereits in Ver Huells 1873 geschriebenem Buch über Troost verzeichnet; durch Stempelaufdruck erweisen sich viele als aus seinem Besitze abkünftig. H.

Berlin

In dem überaus betriebsamen Berliner Ausstellungswesen ist seit einigen Wochen die sommerliche Ruhepause eingetreten. Der bunte Zufall herrscht in den meisten Salons, und nur hier und da merkt man noch ein gewisses Zielbewußtsein. So regt sich die Galerie Flechtheim mit dem Werke eines jungen Künstlers Wolfgang Born, der uns bereits als Graphiker vortreffliche Mappenwerke beschert hat. Seine Ölgemälde offenbaren jedoch bei weitem weniger seelische Schwungkraft. Sie verlaufen in einen mehr äußerlichen Impressionismus mit derbem Farbenrelief. Freier Linienfluß aber tritt sogleich in den Zeichnungen auf, der die Landschaft mit einem schwungvollen Rhythmus umweht. Die schwächste Seite indessen zeigt der Künstler im Aquarell, dem noch viel Unreifes anhaftet.

Anläßlich des 75. Geburtstags Max Liebermanns veranstaltete der Kunstsalon Caspary eine kleine erlesene Ausstellung von Werken des Meisters. Neuerdings erscheint auch Emil Nolde öfter in Berliner Ausstellungen. Gegenwärtig hängen einzelne Bilder von ihm im Kunstsalon Goldschmidt & Wallerstein sowie in Neumanns Graphischem Kabinett, wo gleichzeitig interessante Arbeiten von Hodler, Munch, Beckmann, Barlach und Otto Müller zu sehen sind.

Von besonderer Bedeutung ist eine umfangreiche Ausstellung ukrainischer Bauernkunst in den Räumen des alten Kunstgewerbemuseums, Prinz Albrechtstraße. Unter dem Schutze der Räterepublik haben sich in der Ukraine Genossenschaften für die Pflege der Heimatkunst gebildet, deren Zentrale in Charkow ist. Die Ausstellung bildet die erste größere Veranstaltung dieser Genossenschaften in Westeuropa. Sie wird von Berlin aus noch verschiedene andere deutsche Städte durchwandern. In ihr kommt die Textilkunst, die Holzschnitzerei und die Keramik zur Anschauung: Gewerbezweige, mit denen die ukrainische Heimatkunst keinesfalls erschöpft ist. Wir lernen hier den durchaus selbständigen, von Rußland völlig getrennten Charakter der ukrainischen Volkskunst ermessen, die bereits, begünstigt durch den Reichtum des Landes an Rohmaterialien, vor Jahrhunderten eine hohe Blüte erreichte. Arabische, auch ungarische Einflüsse lassen sich in den früheren Zeiten nachweisen. Die meisten Arbeiten der Ausstellung sind in den letzten beiden Jahren entstanden. Eine besonders lebhafte, farbenfreudige Ornamentik äußert sich in den Geweben aller Art. Die schöne Veranstaltung ist sehr dazu geeignet, das geistige Band zwischen Deutschland und der Ukraine enger schließen zu helfen. Wir bewundern die Seelenkraft dieses Volkes, das festgefügte künstlerische Traditionen inmitten tiefsten Elendes zu so köstlichen Erzeugnissen aufzuraffen vermag.

Curt Bauer.

Haag

Internationale Kunstausstellung bei Kleykamp. Gegenüber dem Friedenspalast, wo die Haager Konferenz tagte, wurde in der Kunst-

handlung Kieykamp eine internationale Kunstausstellung eröffnet, an der die verschiedenen diplomatischen Missionen im Haag tätig mitgewirkt haben. Diese Zusammenarbeit ist, kulturpolitisch betrachtet, sicherlich erfreulich. Deutschland war zur Konferenz nicht eingeladen; bei dieser friedlichen Wettbewerbsgelegenheit jedoch holte man den deutschen Gesandten in den Ehrenausschuß. Die Einsendungen, mit denen sich Deutschland beteiligte, machen der deutschen Kunst Ehre. Die Regelung bestimmte, daß aus jedem Lande nur fünf Werke, und zwar von lebenden Meistern eingesendet werden durften. Die Deutschen, auf welche die Wahl unserer amtlichen Stellen fiel, waren L. Corinth („Blumenstück", Sammlung F. Gurlitt, Berlin), L. von Kalkreuth („Frau Zacharias", Kunsthalle, Hamburg), M. Liebermann („Altmännerhaus in Amsterdam", Sammlung Arnhold, Berlin), M. Slevogt („Franzisko d'Andrade als Don Juan", Sammlung d'Andrade, Harzburg), Hans Thoma („Sommertag", Sammlung Otto Hoesch, Dresden). Wie man sieht, hat man sich auf Künstler beschränkt, die ihrem Kunststile nach zu einer abgeschlossenen Entwicklungslinie gehören. Das eigentlich lebendige Deutschland ist nicht vertreten. Auch die übrigen Staaten sahen mehr auf Repräsentation als auf Bekenntnis. Unter ihnen ragt Belgien mit einer sehr sorgfältig ausgewählten Reihe F. Baeseleer, E. Claus, J. Ensor, E. Laermans, W. Vaes hervor; jedes dieser Werke ist in sich vorzüglich, als Ganzes vermittelt die Reihe einen sehr reichen Überblick. Auch Spanien mit drei Werken von O. Echague, Zubiaurre, Zuloaga spiegelt charakteristisch sein Wesen. Ganz ist dies in der französischen Gruppe zu vermissen, wo ein blinder, ungeschickter Zufall gewaltet hat. Es ist nicht notwendig, die Werke oder die Künstler zu nennen; was hier an französischen Leinwänden aufgehängt wurde, ist alles zweiten Ranges. Der Rang der englischen Gruppe ist mehr gesellschaftlich-formaler Art. Für die Bewohner des Kontinents ist diese glatte, elegante, unproblematische Malerei der G. Clausen, D. Y. Cameron, J Laveny, W. Orpen schlechthin unerlebbar. Schlecht schneidet Österreich mit zwei Farbskizzen von D. Rappaport ab. H.

Hamburg

Der Reichsbund deutscher Kunsthochschüler veranstaltet in den Räumen der alten Kunsthalle eine Ausstellung, die in mancher Hinsicht interessant und lehrreich ist. Einerseits führt sie uns besonders kraß die Zerrissenheit unserer heutigen Kunstproduktion vor Augen: wenn man von den Arbeiten einer Hochschule zur anderen übergeht, fühlt man den Übergang in eine andere Welt. Andererseits zeigt sie aber doch ein einheitliches Moment und das ist ein gewisser Manierismus — der mit der Zerissenheit in innerem Zusammenhang steht. Bei der Münchener Gruppe, wo Weißgerber und Habermann spuken, ist das besonders auffällig. Was die Ausstellung interessant macht, ist, daß Hamburg zum erstenmal in einen Gesamtkreis hineingestellt wird. Und man muß schon sagen, die Sonderstellung, die die Hamburger Kunstgewerbeschule unter ihren Schwesteranstalten in ihrer Vereinigung einer Hochschule für bildende Künste und einer Anstalt für angewandte Kunst einnimmt, ist ihr zum Vorteil geworden, hier erscheint das Handwerk als Grundlage, ihr Wahlspruch ist „Vom Handwerk zur Kunst".

Den Eingeweihten überrascht es nicht, wenn die Hamburgische Kunstgruppe hier eine Kraftprobe besteht, wenn sie diejenige Gruppe im Rahmen dieser Ausstellung darstellt, die sich durch größte Geschlossenheit und formale Selbständigkeit charakterisiert. Das Kunstgewerbe steht hier allerdings entschieden im Vordergrund aber im Sinne des Schulprogramms wird es hier angewandte Kunst. Man möchte an diese Ausstellung für Hamburg den Wunsch knüpfen, daß es dem Hamburger Kunstgewerbe gelingen möchte auch an anderen Stellen (Leipziger Messe, Münchner Gewerbeschau) durch geschlossene Vertretung in sich besser hervorzutreten und offizielle Anerkennung zu finden.

Der Kunstverein zeigt große Photographien altdeutscher Plastiken, die im Mai und Juni in Wiesbaden zu sehen waren. Die Ausstellung umfaßt die Gotik und Frührenaissance (1460—1525) im fränkischen, fränkisch-schwäbischen, mittel- und oberrheinischen Gebiet. In ihrer Art hat sie wissenschaftlichen Charakter, der richtunggebend sein dürfte. Manche Werke, wie die Krakauer Arbeiten des Veit Stoß, die Plastiken des Konrad Meit von Worms u. a. konnten bisher nicht in solcher Fülle vorbildlicher Aufnahmen gezeigt werden. Alfred Rohde.

Hannover

Das Kestner-Museum und das Provinzial-Museum haben unter Zuziehung von hannoverschem Privatbesitz im Provinzial-Museum soeben eine Ausstellung von Kartons, Handzeichnungen und Aquarellen deutsch-römischer Künstler und anderer Deutscher der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die in Italien entscheidende Einflüsse erhalten haben, eröffnet. Meister wie Koch, Reinhart, Cornelius, Overbeck, Veit, Führich, Schnorr, Rottmann, Preller, Schwanthaler und Genelli sind mit mehreren Arbeiten vertreten. Dazu kommen zahlreiche Einzelblätter von Künstlern zweiten Ranges. Hannoveraner sind nicht mit aufgenommen; sie sollen im nächsten Jahre für sich gezeigt werden. Die Ausstellung bleibt bis Mitte September geöffnet.

Köln

Der Kölner Kunstverein bereitet für den Oktober eine Ausstellung alter Gemälde aus

Kölner Privatbesitz vor, deren Durchführung Museumsdirektor Dr. Secker in Köln und Kustos Dr. Cohen in Düsseldorf übertragen wurde. Die Ausbeute dürfte sehr beachtlich sein.

Von Künstlern und Gelehrten

Max Slevogt wurde von der Münchner Neuen Sezession zu ihrem Ehrenmitglied gewählt. — Der Architekt Prof. German Bestelmeyer, Leiter des Meisterateliers für Architektur an der Berliner Kunstakademie, wird nunmehr dem kürzlich an ihn ergangenen Ruf als Professor der Architektur an der Technischen Hochschule in München Folge leisten. Ihm sind in München mehrere hervorragende Aufgaben, darunter auch die Erweiterung der Technischen Hochschule, bereits übertragen worden. — Prof. Peter Behrens, der bekanntlich als Nachfolger des zurücktretenden Oberbaurates Leopold Bauer eine Meisterschule für Architektur an der Wiener Bundesakademie für die bildenden Künste leitet, wurde vom Professorenkollegium der deutschen Technischen Hochschule in Prag durch die Verleihung der Würde eines Dr. techn. h. c. ausgezeichnet. — Dr. Ernst Kühnel, ein vorzüglicher Kenner islamischer Kunst, der seit einer Reihe von Jahren an der islamischen Abteilung des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin tätig ist, wurde zum Kustos derselben ernannt. — Ähnlich Dr. A. Suhle zum Kustos am Berliner Münzkabinett. — Nach Beruetes kürzlich erfolgtem Ableben ist der bisherige zweite Direktor Alvarez de Sotomayor zum ersten Direktor des Prado ernannt worden. Obwohl Maler von Beruf, soll der neue Direktor auch ein feiner Kenner der älteren Kunst und museal sehr begabt sein. — Der Assistent an der Kgl. Gemäldegalerie im Haag, Dr. Hans Schneider, der sich speziell als Kenner der holländischen Kunst des 17. Jahrhunderts eines berechtigten Rufes erfreut, hat sich kürzlich an der Universität Leiden als Privatdozent der Kunstgeschichte habilitiert, ohne seine Stellung im Haag aufzugeben. — An der Technischen Hochschule in Charlottenburg habilitierte sich Dr. W. Andrae für vorderasiatische, ägyptische und byzantinische Baukunst. — Auf Antrag der Hochschulbehörde in Hamburg wurde der Abteilungsvorstand an der Kunsthalle, Dr. Hans Börger, vom Senat zum Professor ernannt. — Dr. Karl With hat die beim Tode von Karl Ernst Osthaus provisorisch übernommene Leitung des Museums Folkwang in Hagen niedergelegt. Was ihn veranlaßt hat, von diesem Posten zurückzutreten, entzieht sich leider unserer Beurteilung. Wenn aber — was jetzt feststeht — Essen das Museum übernimmt, möchte man wünschen, daß die aufstrebende Industriestadt eine so vorzügliche und organisatorisch hervorragend begabte Kraft wie With hoffentlich für alle Zeit mit dem Schicksal und dem Ausbau des Folkwang zu verbinden weiß. — In München starb, 36jährig, die begabte Malerin und Bildhauerin Wera von Bartels, die Tochter des bekannten verstorbenen Marinemalers Hans von Bartels.

Neue Bücher

Literatur des Ostens

Alfred Salmony, Europa — Ostasien. Religiöse Skulpturen. Mit 44 Abbildungen. Verlag Gustav Kiepenheuer. Potsdam 1922.

Friedrich Sarre, Die Kunst des alten Persien. Mit 150 Tafeln und 19 Textabbildungen. „Die Kunst des Ostens" Bd. V. Bruno Cassirer. Berlin 1922.

Ernst Grosse, Das ostasiatische Tuschbild. Mit 160 Tafeln. „Die Kunst des Ostens" Bd. VI. Ebenda.

Ernst Kühnel, Miniaturmalerei im islamischen Orient. Mit 154 Tafeln und fünf Textabbildungen. „Die Kunst des Ostens" Bd. VII. Ebenda.

Wilhelm Hausenstein, Barbaren und Klassiker. Ein Buch von der Bildnerei exotischer Völker. Mit 177 Tafeln. R. Piper & Co. München 1922.

Salmonys Schrift will sicher kaum anders denn als ein erster Versuch angesprochen werden, gegenüber der bisher üblichen abendländischen Kunstbetrachtung eine universalere Einstellung an einem zeitlich begrenzten Beispiel zu fixieren. Und in der Tat, es gelingt ihm überzeugend, innerhalb der von ihm gewählten Epochen im Ablauf der östlichen und westlichen Kunstentwicklung eine durchaus homogene Gesetzlichkeit des Geschehens nachzuweisen, die nur dadurch erklärbar ist, daß der religiöse Unterbau sowohl der östlichen wie der westlichen Kultur in ihren dem Göttlich-Transzendenten zugekehrten Ausformungen Nährboden für eine durchaus expressive Kunstform gewesen ist. Erkennt man aber solchen Werken gegenüber die wahrhaft göttliche Quelle ihres Seins, dann muß sich auch eine andere künstlerische Wertung (im Gegensatz zu der leider bisher üblichen) von selbst durchsetzen. Beginnend mit der früheren Großplastik der Hanzeit (Felswand von Yün Kang) in Parallele zu dem Relief von St. Genis in Fontaines oder weiter als Beispiel nehmend das Relief von St. Sernin zu Toulouse in Gegenüberstellung zur Trinität des Toribusshi geht die vergleichende Betrachtung bis zu den herrlichen Skulpturen von Moissac, Vezelay u. a., denen ähnlich vollwertige Beispiele östlichen Kunstschaffens wie die Trinität des Yakushiji oder der große Buddha von Longmen gegenübergestellt sind. Solcherweise erschließt die feine Arbeit Salmonys in der Tat manche überraschende Feststellung, und wenn auch diese Vergleichung von Osten und Westen niemals

den selbständigen Wesensgehalt zweier Kulturerdteile bezweifelt, so ist die Basis für derartigen Vergleich durch die Kraft und schöpferische Intensität, die Kunst zeugte und hier wie dort Auftrieb zu expressiver Formung war, gegeben. Den Grundlagen kunstgeschichtlicher Betrachtung werden durch eine solche Untersuchung ebenso weite wie neue Perspektiven geboten, und dafür wird sich die Wissenschaft dankbar zu erweisen haben, indem sie die gewiesene Richtung weiter verfolgt.

Unter den großen Sammelunternehmungen kunstwissenschaftlicher Literatur hat die Cassirersche „Bibliothek des Ostens“ einen der glücklichsten Gedanken verwirklicht. Jeder dieser Bände ist nach Anlage und Ausstattung, das heißt nach Qualität der äußeren Erscheinung und innerem Wert (bis auf eine einzige Ausnahme) vorbildlich, und der starke äußere Erfolg, der diese Buchreihe begleitet, ist durchaus Bestätigung ihrer Notwendigkeit im Sinne unserer geistigen Strebungen. Wenn unsere Zeit so stark nach allem Östlichen hindrängt, so bestätigt sie damit nur das der Menschheit wohl seit Urbeginn angeborene atavistische Gefühl ihres eigenen Ursprungs, das der Zusammenbruch westlicher Zivilisation aus dem Irrwahn rationalistischer Überlegenheit der letzten Jahrhunderte erlöst hat. In welchem Ausmaß aber der Osten Wiege der Kultur gewesen, davon gibt Sarres klar und eindeutig geschriebenes Buch über die Kunst des alten Persien eine Vorstellung, die jeden, der nicht als Fachmann und Archaeologe dem Thema durch jahrelange Arbeit verwachsen ist, in höchstem Maße überraschen muß. Daß der Verfasser die hier niedergelegten Ergebnisse eigener Grabungen und Forschungsreisen mit verarbeiten konnte, gibt dem Buch noch einen besonderen persönlichen Reiz und bestätigen eine ganze Reihe wunderbarer klarer Aufnahmen speziell aus der Achämenidenzeit (550—331 v. Chr.), die ihre Denkmäler vornehmlich in Persepolis und Susa hinterlassen hat. Was hier an Überresten der Königspaläste und an plastischen Reliefs erhalten, ist zum Teil so gigantisch wie irgend etwas, das sonst (selbst noch östlicher) auf dem Boden Ostasiens erstanden ist. Und daß diesen unerhörten Baugedanken, die Manifestation altorientalischen Herrschertums sind, die nachfolgende Seleukiden- und Partherzeit nichts Ebenbürtiges an die Seite zu stellen hat, erweist den raschen Verfall der Kultur, die durch Alexander des Gr. Einbruch ihren eigentlichen Todesstoß erhielt, trotzdem aber noch einmal in der Sasanidenzeit (226 bis 636 n. Chr.) gewisse Blüten hervortreiben sollte, die sich speziell auf dem Gebiete der Seidenweberei und des Gerätes zu imponierenden Leistungen verdichten, auf denen noch jahrhundertelang der persische Islam weiterbaut. — Daß Sarres Buch den Blick in die Welt des alten Persien, seiner künstlerischen und geschichtlichen Vergangenheit nach, über den engen Kreis der Archaeologen hinaus für den Kunstfreund schlechthin erschlossen hat, bedeutet eine Tat, die dem, der ihr begegnet, durchaus Erlebnis ist.

Daß einer der besten Kenner der Materie, der Freiburger Professor Ernst Grosse, der an dem Aufbau der ostasiatischen Abteilung der Berliner Museen bedeutenden Anteil gehabt hat, in diesem Zusammenhang die Einführung in eines der schönsten und wichtigsten Gebiete ostasiatischer Kunst, nämlich das der Tuschmalerei übernommen und das vielsagende Material zusammengestellt und kommentiert hat, verdient schon als Tatsache besonders hervorgehoben zu werden. Denn das bedeutet für die wissenschaftliche Qualität der Arbeit alles. Daneben muß (zumal im Hinblick auf den Kümmelschen Band und dessen westlich befangenen Doktrinarismus) unterstrichen werden, daß dieses Grossesche Buch seiner ganzen künstlerischen und geistigen Einstellung nach nicht alltägliche Perspektiven vermittelt, und daß es für jemanden, der Eingang sucht in das Gebiet der ostasiatischen Kunst überhaupt, kaum einen sympathischeren Führer geben kann als dieses Buch des Freiburger Gelehrten. Einzigartig ist hier der Geist der Tuschmalerei im Sinne östlicher Einstellung erfaßt, ihr Zusammenhang mit der ostasiatischen Mystik und dem klösterlichen Ideal des Zenismus entwickelt. In der Gegenüberstellung der subjektiven Richtung, die die zenistischen Maler-Mönche vertreten, und der älteren objektiven Richtung der chinesischen Kunst, in deren Mittelpunkt der Mensch stand, ist an einem überlegenen Beispiel zugleich eine überraschende Verdeutlichung wichtigster moderner Kunsttheorien gegeben. Tief hinein leuchtet die Darstellung sodann in das Wesen der Tier- und Pflanzensymbolik, die in der Tuschmalerei verkörpert ist und von der gleichen Einfühlung ist die Deutung der Landschaft im Sinne dieser ostasiatischen Maler getragen, die in ihr das Sinnbild der ganzen Welt in der Totalität ihres harmonischen Seins erfassen. Vielsagend und westliche Prinzipien widerlegend sodann das Kapitel, das die Verwandtschaft von Schrift und Malerei innerhalb der ostasiatischen Kunst nachweist und Technik und Stil untersucht, der durch Übernahme eines gewissen Formenkodex mitbedingt ist, der dem Tuschmaler die Möglichkeit jener Konzentration im Geistigen gibt, die ein wesentliches Kennzeichen jeder großen chinesischen Kunstschöpfung ist, für die als Norm gilt, nicht die Dinge, sondern den Geist der Dinge zu erfassen. Die Schlußkapitel dieser durch überlegene Einfachheit der Darstellung ausgezeichneten Arbeit, die durch ihre klassische Linie und durch Schönheit auch im Sprachlichen eine durchaus ungewönliche Erscheinung innerhalb der modernen Kunstliteratur ist, entwickeln die eigentliche Geschichte der Tuschmalerei und ihrer Hauptvertreter, ihren Aufstieg unter dem Zeichen des Zenismus, ihr Übergreifen mit der

zenistischen Lehre nach Japan, wo Sesshu und Sesson ihre stärksten und kaum wieder erreichten Repräsentanten sind, bis zum Niedergang und der rein gewerbsmäßigen Entartung in der Kano-Akademie, deren Begründer Motunobu gewesen. So faßt dieses Buch Geist und Geschichte östlicher Kunst in eins zusammen, indem es den Blick tief in das Wesen der Dinge hinablenkt.

Rein künstlerisch gesehen, erreicht die islamische Miniaturmalerei selten die Höhe und Abgeklärtheit der chinesischen Tuschkunst, obwohl sie mit zu den reizvollsten Gebieten der Kunstgeschichte zählt. Für die wissenschaftliche Behandlung dieses Stoffes fließen die Quellen teilweise nur sehr spärlich, ganz besonders was die wechselseitige Berührung und Durchdringung der einzelnen Gebietsabschnitte angeht. Kühnel, der Kustos der islamischen Abteilung am Kaiser-Friedrich-Museum, neben Sarre heute wohl einer der besten Kenner dieses Gebietes in Deutschland, hat sich erstmalig der sehr schwierigen Aufgabe einer Darstellung des Gesamtverlaufs der Miniaturmalerei in allen vom Islam berührten Ländern (einschließlich der mohammedanischen und Hindumeister Indiens) unterzogen und soweit es überhaupt nach den oben angedeuteten Voraussetzungen möglich war — von Grund auf gelöst. In sechs Kapiteln ist das reiche und durch Beigabe einiger farbiger Tafeln reizvoll verstärkte Abbildungsmaterial aufgeteilt, die folgende Abschnitte umfassen, die analog der historischen Darstellung des Textes verlaufen: 1. Die arabische Buchmalerei in Mesopotamien (13.—14. Jahrh.). 2. Der mongolische Malstil in Westturkestan und Persien (14.—15. Jahrh.). 3. Persische Miniaturmalerei von Behzad bis Rizā Abbāsi (15.-17. Jrh.). 4. Türkische Miniaturmalerei (15.—17. Jahrh.). 5. Der indische Miniaturstil unter den Moghulkaisern (16.—18. Jahrh.). 6. Hinduminiaturen aus Radjputana (1700—1800). Daß diesem unerhört weiten und mannigfach verästelten Thema gegenüber die Darstellung nicht ganz einfach war, leuchtet ein. Dennoch gewinnt man den Eindruck, daß Kühnel nicht nur als Kenner dem Stoff, was Akribie und Datierung angeht, durchaus souverän gegenübersteht, sondern daß es ihm auch nicht an der Fähigkeit fehlt, denselben geistig und künstlerisch neu zu formen. Was er z. B. über die Beziehungen der Miniaturmalerei zur religiösen Lehre des Islam, über ihre Aufgaben bei Büchern wissenschaftlichen Inhalts, über die immer wieder behandelten Werke der heimischen Dichter und das große persische Nationalepos Firdusis das „Schāhnāmeh" und das durch die Kunst symbolisch verklärte Schönheitsideal der sagenhaften Schirin sagt — dem bei den Hindumeistern ähnlich die schöne Radha als Verkörperung weiblicher Vollkommenheit gegenübersteht — und wie er die persische Miniaturmalerei als Hofkunst par excellence und zugleich ihre Etappen entwickelt, das deutet im ganzen auf eine durchaus universale Einstellung, die oftmals intuitiv den Dingen auf den Grund blickt. Mehr kunstwissenschaftlich orientiert ist dann der zweite Abschnitt, der die einzelnen Meister und Schulen, sowie die für sie charakteristischen Werke behandelt, der mit der Kunst am Abbasidenhof zu Bagdad beginnt, den Einstrom ostasiatischer Formen durch den Mongoleneinfall verfolgt (ähnlich dem Vordringen des Hinduismus nach Mesopotamien), von hier den Blick zu der vom Prinzen Baisongur begründeten Akademie zu Herat hinlenkt, die für den nationalen Stil bestimmend wurde und aus der als die beiden Größten Behzad und Aga Mirek neben einer Reihe bedeutsamer Schüler wie Sultan Mohammed und dessen Schüler Ustad Mohammedi hervorgegangen sind. In der letzten Blüteperiode der persischen Miniaturmalerei, die die prachtvolle Gestalt des Schah Abbas d. Gr. einleitet (1587—1629) und in der der europäische Einfluß stärker bemerkbar wird, sind es vor allem die Meister Aga Riza und Riza Abbasi, die als letzte Gipfel dem mit dem 18. Jahrhundert einsetzenden Verfall vorausleuchten. Die Schlußkapitel sind der türkischen Miniatur und weiterhin der Schule von Delhi im mohammedanischen Indien vorbehalten, die der persönlichen Initiative des großen Mogulkaisers Baber, seinen Nachfolgern Akbar und Djehangir, einem Typ modernen Kunsthistorikers auf dem Thron, ihre Blüte verdankt. So gibt das Buch — was diese kurze Kennzeichnung des Inhaltes andeuten wollte — eine Summe neuer positiver Grundlagen und — getragen von klarer und phrasenfreier Sprache — eine Schilderung orientalischer Geschichte im Spiegelbild der Kunst, daß man auch diesen Band der Bibliothek als einen der vorzüglichsten und wichtigsten ansprechen darf.

Solche unbedingte und vorbehaltlose Bejahung, wie sie den eben besprochenen Büchern zuteil werden durfte, vermag ich dem letzten Buch dieser Reihe, der Arbeit Hausensteins gegenüber beim besten Willen nicht aufzubringen. Waren dort der wissenschaftliche Ernst, die Überlegenheit der geistigen und künstlerischen Einstellung und in Verbindung damit die phrasenlose, klare Diktion gemeinsames Kennzeichen, namentlich für die drei neuen Bände der „Bibliothek des Ostens", so ist der viel zu umfangreiche Text von Hausenstein, der dem prachtvoll ausgestatteten Bildteil folgt, von einer Phraseologie getragen, deren gespreizte Koketterie einem die Lektüre einfach unerträglich macht. Dieses Spielen mit Worten, die geistreich sein sollen, letzten Endes aber doch nur leerer Klang sind, widersteht dem Gefühl unserer Tage durchaus und erinnert in seiner Aufdringlichkeit an die schlimmsten Tage eines Mutherschen Kunstjournalismus, dessen verführerischem Tand einmal jeder von uns vor zwanzig Jahren vorüber-

gehend erlegen ist. Daß von der „Geilheit“ der Neger zur Kunst gesprochen wird, mag meinetwegen noch hingehen (ich finde auch ein solches Wort billig und abgeschmackt), aber für den Schriftstil Hausensteins seien etwa folgende Sätze herausgehoben, die nicht einmal das Schlimmste sind: „Sublimiert der Kambodschaner das fauchende Gesicht eines Löwen, so entsteht die Unvergleichlichkeit des Schnörkels, und keinem fällt es bei, ihn ernst zu nehmen. Der Nachdruck, mit dem die Grimasse sich selbst nachzeichnet, enthebt sie dem Bereich der Gültigkeit. Der Nachdruck widerlegt sich selbst. Er hat keine Konquenzen. Er ist eine Mystifikation. Aus dem naturhaften Drang zur Form hat das Bewußtsein vom Crescendo und Decrescendo der Linie, der gepflegte Sinn für die Kadenz sich losgewunden. Es geschah das Unglück, das von einer verirrten Begeisterung mit dem Namen des Stilisierens gefeiert wurde.“ (S. 30.) Oder „Ehrgeiz der Schulästhetik um die Renaissance herum ist das Faksimile der Natur. Faksimile ist nicht der Sinn exotischer Form. Sie ist Urkunde des Konkreten“, (S. 22). Oder „das Kubische, die ungeheuere Konvexität der negerischen und der indischen Form fällt auf. Nicht als Stil, sondern als Natur sind beide zu berufen. Europäer leben in einer einzigen Richtung (Europäer von heute“ — wie Herr Hausenstein nämlich!). „Sie leben der Fläche entlang: auf Fläche projiziert, auf Fläche hin plattgeworfen wie ihre Kinematographie auf Leinwand — — Ihre verwalzten Schädel usw.“ (S. 21). Oder „Krone der Wunder ist der metaphysische Schein, der um die irdische Masse exotischer Form dunstet“ (S. 23). Es fehlt der Platz, diese Beispiele Hausensteinschen Stils um einige Dutzend ähnlicher Blüten einer Phraseologie zu vermehren, die sich mit jedem Wort den Anschein geben möchte, geistreich zu sein. Ich gestehe auch offen, daß es mir physisch nicht möglich gewesen ist, mehr als die ersten 8 Kapitel (von 15) zu lesen, und ich bin überzeugt, daß dies anderen auch so geht. Denn von der Geschraubtheit und Paradoxie dieses Kunstfeuilletonismus bekommt man schon auf der dritten Seite einen unüberwindlichen Widerwillen und man kann immer nur bedauernd feststellen, daß eine so reiche Begabung, wie sie Hausenstein zweifellos eignet, der Gefahr entgegengeht, ihrer eigenen Koketterie zu erliegen. Das ist doppelt bedauerlich, weil man zwischendurch Gedanken von wirklicher Tiefe findet, die nicht einmal alltäglich sind und auch die Gesamteinstellung Hausensteins zur exotischen Kunst ist durch starkes künstlerisches Empfinden getragen. Für ihn besteht der Begriff des Exoten durchweg geographisch im Sinne des Fremdländischen und nur so ist es zu erklären, wenn gewissermaßen in einem Atem die Negerkunst Afrikas, die Kunst der Südseeinsulaner und die hohe Kunst Ostasiens behandelt werden. Ja, für Hausenstein gibt es sogar eine europäische Exotik, die er in den Bildnereien des romanischen Stils sieht, eine Auffassung, die merkwürdig genug im Bildteil durch Aufnahme zweier (!) Schlußabbildungen — darunter das Relief vom Schottenportal in Regensburg — bekräftigt werden soll. Dieser **Bildteil** aber ist das wirklich Erfreuliche an dem Buche; denn er gibt Vergleichsmöglichkeiten und hat als Materialsammlung hohen Wert und für das Zusammentragen dieser 171 Tafeln darf man dem Verfasser aufrichtig dankbar sein, dem ich im übrigen von Herzen die Lektüre eines Buches wie das von Grosse empfehlen möchte, das auf einer Seite an Wesentlichem mehr enthält als 10 Kapitel in den „Barbaren und Klassiker“. **Biermann.**

Verschiedenes

Die Wiener Werkstätten in New York

Unter der Leitung des aus Wien stammenden Künstlers Josef **Urban**, dessen aus modernem Geist geborene Theaterdekorationen ihm seit Jahren schon einen Namen gemacht haben, ist in New York vor kurzem in der vornehmsten Straße der Stadt, der fünften Avenue, eine Filiale der „**Wiener Werkstätten**“ eröffnet worden, die die schönsten Erzeugnisse des Wiener Kunsthandwerkes, namentlich köstliche Arbeiten in Silber, vorführt und auf diese Weise versucht, den unter der allgemeinen Not leidenden Künstlern Wiens eine für sie unbedingt notwendige Absatzquelle zu verschaffen, um ein Absterben des Wiener Kunsthandwerks zu verhindern. Da recht wohlhabende Kreise hinter dem Unternehmen stehen, darf man hoffen, daß die treffliche Absicht erfüllt werde. Für die **deutschen** Künstler im Reich scheint sich kein Mäzen zu finden. Welch trauriges Zeugnis! Was kann da schließlich die trefflich geplante Newark Ausstellung, von der hier jüngst die Rede war, nützen? Die Werkstätten, für die Urban die Räume geschaffen hat, erinnern in ihrer köstlichen Vornehmheit etwas an das Österreichische Haus auf der Kölner Ausstellung des Unglücksjahres 1914. Gustav Klimt präsidiert ihnen sozusagen, mit mehreren Originalen, darunter einer seiner durchgefühlten, in jedem Pinselstrich liebevoll erzeugten Landschaften, und Reproduktionen aus der großen Klimtmappe. Jeder Raum ist individuell gestaltet, und in jedem Raum wieder jede einzelne Nische, jedes Möbelstück. Jeder Gegenstand lebt so sein eigenes Leben und trägt doch zum Eindruck des Ganzen bei so daß der Geist Wiens wie ein heiteres Stück seiner Musik diese Räume durchzieht. Nur wenige werden ihm widerstehen können, und es dürfte der Nachahmer bald genug geben. Das braucht die Wiener aber nicht anzufechten. Das freudige Leben, das trotz allem und allem aus jedem ihrer Werke spricht, das Sichhingeben an die

Arbeit, dazu die Stilſicherheit, wie ein Material zu bearbeiten ſei, was es hergeben kann, die wird ihnen hier ſo leicht niemand nachmachen. F.

Eine italieniſche Hochſchule für dekorative Kunſt

In Monza wird im Herbſt eine Hochſchule für dekorative Kunſt in einigen, eigens für den Zweck hergerichteten großartigen Gebäuden der „Villa Reale" eröffnet. Villa Reale, von weitläufigem, herrlichem Park umgeben, iſt eines der größten und ſchönſten unter den Schlöſſern, die der König Vittorio Emanuele III. aus ſeinem Kronbeſitz dem Staate abgetreten hat. Der Staat ſeinerſeits hat nun dies Schloß einem aus den Mailänder und Monzaer Stadtgemeinden und der wohlbekannten Società Umanitaria gebildeten Konſortium, zwecks Gründung von Schulen und Ausſtellungen für angewandte Kunſt zur Verfügung geſtellt.

Dieſe Hochſchule für dekorative Kunſt ſtellt einen Komplex von nach modernen Prinzipien geführten und ausgeſtalteten Modellſchulen vor, in denen das theoretiſche und praktiſche Studium in ſelbſtändige produktive Arbeit übergeht. Fachbibliothek und Vorlagenſammlungen, photographiſches Archiv ſowie ein Internat mit ca. 200 Betten uſw. machen dieſe Anſtalt zu einer der großartigſten ihrer Art. Der Schülerfrequenz und den Lehrerkapazitäten nach zu urteilen, können als beſonders vielverſprechend die Abteilungen für Möbel- und Schmiedekunſt, Schmuck und Buchausſtattung (arte del libro) hervorgehoben werden. A. C.

Rembrandt-Diebſtahl

Der in der Nacht zum Pfingſtmontag aus dem Stuttgarter Muſeum entwendete berühmte Rembrandt, „Paulus im Gefängnis" iſt durch einen glücklichen Zufall inzwiſchen wieder herbeigeſchafft worden. Der kürzlich in der Münchner Filiale der Bachſtitz-Galerie verübte Einbruchsdiebſtahl wies auf die gleiche Spur der Verbrecher, die in Stuttgart den Rembrandt entwendet haben und nun ihrer Beſtrafung entgegenſehen.

Aus der Sammlerwelt und vom Kunſthandel

L. Schames †

In Frankfurt iſt Anfang Juli im Alter von 70 Jahren der Kunſthändler Ludwig Schames geſtorben, eine für die Moderne aufrichtig begeiſterte, ſehr ſympathiſche Perſönlichkeit, deren Beſtrebungen auf dem Gebiet der neuen Kunſt in Frankfurt bahnbrechend geweſen ſind. Die bekannte Firma wird unter dem alten Namen von jüngeren Verwandten des Verſtorbenen fortgeführt.

Haag

Der Sammler A. Preijer kaufte aus der Sammlung der Gräfin Dartrey, London, eine „Opferung Iphigeniens" von Jan Steen datiert 1671. Das Gemälde wurde 1835 durch Lord Gremorne öffentlich ausgeſtellt und ſteht durch John Smith beſchrieben im Catalogue Raisonné, S. 495. Die Sammlung Preijer enthält bereits vier wichtige Gemälde Rembrandts, außerdem ein vorzügliches Selbſtbildnis von Franz Hals. H.

London

Bei Chriſtie wurden am 14. Juli u. a. ein Damenbildnis von Franz Hals (1650) für £ 6200 und ein Bildnis der Frau Vanderguht von Romney für £ 7800 verkauft.

Erſcheinungstermin	
Heft 16	24. Auguſt
„ 17	7. September
„ 18	21. September

Redaktionsſchluß	
Heft 16	16. Auguſt
„ 17	30. Auguſt
„ 18	13. September

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Reitrain am Tegernſee, Poſt Rottach.

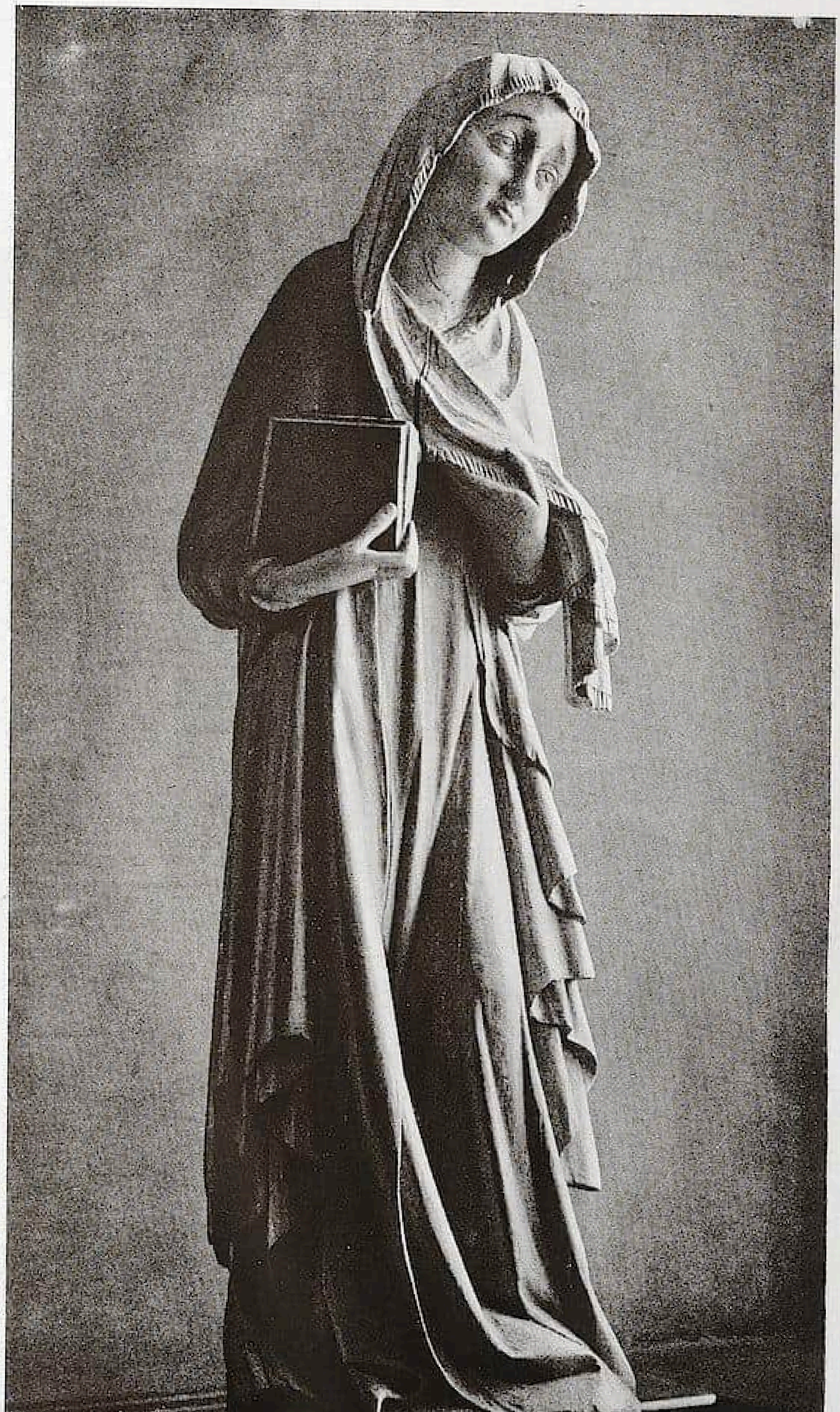
Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone":

BERLIN: Curt Bauer, Berlin-Südende, Märkiſche Str. 3, II, Tel. Steglitz 110. / MÜNCHEN: Dr. Leopold Zahn, München, Kaulbachſtr. 35, I / FRANKFURT a. M.: Dr. Saſcha Schwabacher, Frankfurt a. M., Marienſtr. 19 / ÖSTERREICH: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerſtr. 10 / NIEDERLANDE und BELGIEN: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Willem van Outhoornſtraat 29 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelſangſtr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / ENGLAND: Dr. Fritz Bodmer, London WC 1, 34 Woburn Square / ITALIEN: Dr. Auguſto Calabi, Mailand, Via Petrarca 16 / DÄNEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Hotel Belvedere, Raadhuspladſen / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 120 Haven Avenue, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Pietras 351 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92

Verlag, Geſchäftsſtelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigſtr. 2
Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Akademische Lesehalle
Heidelberg.



Meister von Eriskirch. Trauernde Frauengestalt.
Kunsthandlung Norbert Fischmann, München.

Eine trauernde Frauenfigur des Meisters von Eriskirch

Mit zwei Tafeln *Von GEORG LILL*

Immer wieder taucht aus dem zur Zeit mächtig fluktuierenden Kunsthandel ein Kunstwerk auf, das, über die Masse des Kunstgutes hinausgehend, eine neue Bereicherung führender Zeiten und Künstler bedeutet. So kam vor einigen Wochen in den Besitz der Münchner Kunsthandlung Norb. Fischmann eine Holzfigur, die nicht nur in die Nähe des Meisters von Eriskirch zu setzen ist, sondern sicher von seiner Hand stammt.

Die Figur ist aus Lindenholz gefertigt und mißt 1,10 m in der Höhe. Die Fassung ist nicht mehr im Originalzustand. Die alten Reste von Blau und Rot wurden verschiedentlich übergangen, sonst ist die Erhaltung gut.

Außerordentlich schlank steigt die Gestalt empor, dabei jedoch nicht straff, sondern sich weich, fast wie ein Schilfrohr, biegend. Die Rechte faßt ein Buch (weshalb man die Frauenfigur aus ikonographischen Gründen nicht als Maria ansprechen darf), die Linke umfängt den Saum des gekräuselten Kopftuches. Das Haupt neigt sich in linder Beugung zur linken Schulter.

Es darf wohl nicht als Zufall ausgelegt werden, daß dem Werk des Meisters von Eriskirch nun eine fünfte Frau in dieser tief empfindsamen Auffassung einzuverleiben ist[1]. Die ganze Geistigkeit des bisher unbenennbaren Meisters lebt offensichtlich nur von der zart-wehmütigen Einstellung fraulichen Gefühlslebens, das sich in seelischer Sympathie am innigsten ausspricht und so recht der gemütstiefen Einstellung deutscher Mystik entspricht. Dieser seelische Inhalt als das Wesentliche für den Künstler spricht sich auch hier wieder in dem Antlitz aus, das überraschend mit dem Kopfe der trauernden Maria in der Lorenzkapelle in Rottweil übereinstimmt[2]. Die schmale Stirn mit den schmerzhaft hochgezogenen Augenbrauen, die mandelförmigen, weitgeöffneten Augen mit der starken Betonung des Tränensackes, die lange feine Nase mit der etwas verstärkten Spitze, der schmale Mund mit den leicht geschwungenen Linien und der etwas vorgezogenen Unterlippe, das kurze weiche Kinn, wie überhaupt auch in der Formung dieses Antlitzes die malerisch zarte Behandlung in den Rundungen, Mund- und Nasenwinkeln mit seinem Streben nach fraulicher Schönheit auffällt.

In der Gewandbehandlung ist die Ähnlichkeit nicht in diesem Maße groß; am weitesten entfernt von der unruhig bewegten Faltengebung der hl. Elisabeth in Rottweil (Baum, T. 6), auch von der musikalisch reicheren Gruppe ebendaselbst (Baum, T. 72) steht sie näher der zweiten der dortigen trauernden Frauen (Baum, T. 73), nur daß sie in der Vereinfachung und Großzügigkeit noch einen Schritt weiter geht. Allein schon in der scheinbaren Nebensächlichkeit des Kopftuches, wo bei allen drei genannten Figuren der Saum in klammer- und S-förmigen Fältelungen läuft, während hier der Saum nur in einigen kleinen Wellenlinien bewegt ist. In einer großen, stark akzentuierten Diagonallinie fällt das Kopftuch über die Brust, nur mit einigen Röhrenfalten am Zipfel dekorative Wirkung erstrebend. Im Gewand und Mantel selbst beschränkt sich die Drapierung auf vier klar gesonderte, tief in Licht und Schatten geschnittene Teile: zwei, die die organische Postierung der Füße andeuten, sich aber nach unten in weiche Schwingungen auflösen und zwei mehr begleitende Faltenzüge, die die Röhren- und Zickzackfaltenmotive wie Randleisten aufnehmen. Die Horizontallinien sind auf das geringste beschränkt, ja im Gegensatz zu der Elisabeth zurückgedrängt; man sehe nur wie die Arme mehr in den Fluß der Vertikallinie einbezogen sind.

Gerade aber durch diese Stilisierung bekommt die Figur etwas ganz bewußt Hoheitsvolles, das sich mit der Milde der Gefühlsseligkeit, aber auch des Linienrhythmus

[1] Vgl. J. Baum, Gotische Bildwerke Schwabens, Augsburg 1921, passim.
[2] Baum, a. a. O., T. 75.

wundervoll und seltsam vereint. Von allen Figuren, die von diesem gar nicht hoch genug einzuschätzenden Meister bisher bekannt wurden, ist ohne Zweifel diese Frauengestalt die zeitlos schönste und innerlich geläutertste. Baum möchte in den vier bisher bekannten Figuren verschiedene Hände sehen. Ob dies angängig ist, weiß ich nicht; man könnte auch die künstlerische Entwicklung eines Meisters vor sich haben. Dann dürfte aber unsere Frauengestalt in ihrer klaren, bewußten und reifen Formung nach den jugendlicher erregten anderen kommen, wenn auch gleich nach der Frau mit den gefalteten Händen. Zeitlich wird man deswegen von den Jahren um 1420 nicht wesentlich abzugehen brauchen, da eine solche Entwicklung zur inneren Ruhe innerhalb einer Folge eintreten kann. Allerdings gehört unsere Figur nicht zu der Serie, die in Rottweil sich befindet, was schon aus dem andern Größenverhältnis hervorgeht.

Ein Madonnenbild des Geertgen tot Sint Jans

Mit einer Tafel

Ob es sich bei dem hier wiedergegebenen Bild des Haarlemer Malers um ein eigenhändiges Werk handelt oder nur um eine Arbeit, die wesentliche Züge seiner Art verrät, ist letzten Endes reine Empfindungssache. Der kunstgeschichtliche und künstlerische Wert dieses kleinen feinen, für Zeit und Herkunft gleich charakteristischen Werkes wird damit nicht berührt. Dieses gehört auf jeden Fall in die unmittelbarste Nähe jenes Gerard von Haarlem, der 1465 in Leiden geboren wurde, Schüler des Albert van Ouwater war und nach Angabe van Manders bereits 28jährig, 1493 in Haarlem, wo er hauptsächlich tätig gewesen, gestorben ist. Der Tatsache, daß er dort, ohne Mönch zu sein, im Kloster der Johanniter wohnte (für die er eine große Kreuzigung gemalt hat, von der heute nur noch der Wiener Flügel erhalten ist), verdankt dieser Holländer seinen Beinamen, der fast symbolisch auch ein Schlaglicht auf die noch durchaus mittelalterliche Gebundenheit seiner Kunst wirft, die trotz aller Naturnähe im Gefühl jene tiefe Religiosität erkennen läßt, die immerzu das beste Kennzeichen jener von Humanismus und Reformation noch unberührten Kunstübung aus dem verklingenden 15. Jahrhundert bleibt. Dieser Zug ist es wohl auch gewesen, der ältere Schriftsteller, wie Crowe und Cavalcaselle veranlaßt hat, in diesem Haarlemer Meister und dem anderen berühmteren Brügger Zeitgenossen des gleichen Namens (Gerard David) eine und dieselbe Persönlichkeit zu vermuten, eine Annahme, die heute, wo Geertgens Eigenart und beschränktes Oeuvre restlos erkannt sind, niemandem mehr einleuchtet. Denn daß Geertgen eine in vielem entgegengesetzte Natur gewesen, erkennt man — abgesehen von den durchaus charakteristischen Typen — nicht zuletzt auch an seinem Verhältnis zur Landschaft, die einem so seltsam neu auf dem Berliner „Johannes“ entgegentritt und eine viel spätere Entwicklung bereits vorwegzunehmen scheint. Wer im übrigen die hier abgebildete Komposition, in der noch die Überlieferung jener illuminierten Handschriften des niederländischen 14. Jahrhunderts nachwirkt, mit ähnlichen Bildern des Malers vergleicht, ist allen Bedenken zum Trotz immer mehr geneigt, das kostbare Werk als eigenhändige Arbeit anzusprechen, nicht zuletzt auch im Hinblick auf die koloristische Behandlung, die, dank vortrefflicher Erhaltung des Ganzen, überzeugend für Geertgen mitspricht: Dem dunkelgrünen Gewand der Gottesmutter mit rotem Mantel gesellt sich links ein neuer Akkord in dem bläulich-weißen Gewand mit dunklem Mantel, das die betende Heilige trägt und rechts bei der Heiligen mit weißer Haube ein solcher aus einem Hellgrün des Gewandes, das die roten Ärmel noch besonders nuancieren. Das Ganze, auf Goldgrund gemalt, eine leuchtende Harmonie von Farben, die das köstliche kleine Bild besonders reizvoll macht.

Biermann.

Meister von Eriskirch. Trauernde Frauengestalt. Ausschnitt.

Kunsthandlung Norbert Fischmann, München.

Geertgen tot Sint Jans. Madonna mit Kind und zwei Heiligen.

Galerie Bachstitz, Den Haag.

Paul Cézanne

Von H. v. WEDDERKOP | Mit elf Abbildungen auf sechs Tafeln

.... Doch wäre ein so ausführliches Eingehen auf den Mechanismus der intellektuellen Arbeit kaum vonnöten gewesen: es hätte genügt, ihre Resultate zu betrachten. Da nämlich würde sichtbar wie der bei Handhabung des Leblosen so gewandte Intellekt seine Unzulänglichkeit aufdeckt, sobald er an das Lebendige rührt. Denn ob es nun darauf ankomme, das Leben des Körpers oder das Leben des Geistes zu behandeln, immer verfährt er mit der Schärfe, der Starrheit, der Brutalität eines Werkzeuges, das zu solchem Gebrauch nicht geschaffen ist.... Man steht überwältigt von der Gröblichkeit und vor allem der Beharrlichkeit der Irrtümer. Bergson, Schöpferische Entwicklung.

Aus der Wirrnis der Schlagwörter, der romantischen Sehnsüchte und der Unklarheiten des künstlerischen Wollens der (jetzt vergangenen) Nach-Cézanneschen Generation führt allein Kenntnis des Cézanneschen Werkes selbst. Begriffe wie Masse, Anonymität, Kollektivismus, weniger in Frankreich allerdings als bei uns die anfeuernde Losung sind besonders aufschlußreich. Alles emsige Getriebe, alle Bemühungen mit den Impressionisten zu brechen, das Verwirrende der Einzelpersönlichkeit zu streichen, die Malerei auf breiterem Fundament aufzubauen, ihr Stärke und Mächtigkeit der Masse zuzuführen, kollektivistischen Geist — als absichtsvolle Bemühung echter Literatenunfug — alle diese Bestrebungen gehen zurück auf den einen Namen Paul Cézanne. So heißt in Wirklichkeit die Anonymität dieser Zeit, dies ist die Wahrheit der verhältnismäßig einfachen, tragikomischen Zusammenhänge. Nichts Neues ohne Cézanne, der die Generation nach ihm von rückwärts bestrahlt und sie deutlicher bestimmt, als die Menge der Einzelbegabungen dieser Generation selbst.

Wenn man nach einem Gegenpol sucht, einzig um durch Gegensatz klarer zu empfinden, kann man Renoir nennen. Nicht Manet, denn dieser mit seiner Vorliebe für dunkle Töne, für Velasquez, Goya, Frans Hals ist ja gar nicht der pleinair-Maler, der ideale Revolutionär von damals. Manet fand denn auch die Malerei Cézannes eine „peinture sale". Renoir dagegen, der reinste Typus aller Impressionisten, bei dem jede, auch die letzte Härte der Linie beseitigt ist zugunsten einer unbegrenzten Harmonie, dem neben der Farbe nichts genehmer ist als ein volles körperliches Volumen, steht zu Cézanne in einem harmonischen, durchaus liebevollen Gegensatz. Diese Erscheinung Renoirs, die in ihrer runden Vollkommenheit an Mozart oder Raffael denken läßt, ist die größte impressionistische überhaupt, weil sie neben dem größten Farbstil die unvergleichliche Breite hat. Neben dem größten Leben die größte Form, die sich doch mühelos wieder ins rein Malerische auflöst. Die Gegensätze in dieser Erscheinung und ihre Vereinigung bewältigt keine Analyse.

Bei Cézanne hat sie es leichter. Hier sieht sofort ein unzufriedenes, jähzorniges, scheinbar unausgeglichenes Temperament heraus. Erste Begrüßung des Herrn Emile Bernard, der ihn in Aix aufstöbert aus der Regelmäßigkeit eines abgeschiedenen provinziellen Daseins: „Ich fragte also: ‚Herr Paul Cézanne nicht wahr?' Da trat er einen Schritt zurück, richtete sich gerade auf, zog tief seinen Hut und sagte, indem er mir ein kahles Haupt und das Gesicht eines alten Generals zuwendete: ‚Der bin ich! Was wünschen Sie von mir?'" (Emile Bernard, Erinnerungen an Paul Cézanne.) Ein eifernder Greis von starrer Form. Aber wie er physisch unnahbar war (Bernard wollte ihn einmal auf einem abschüssigen Terrain, um ihm zu helfen, anfassen, worauf Cézanne unter Flüchen und Schimpfen weglief und sich von Zeit zu Zeit ängstlich nach Bernard umsah, als ob er ihm ans Leben gewollt hätte), so konstruierte er seine Bildwelt in völliger Abgeschiedenheit des Empfindens. Wie alles im Grunde, ist sein verstecktes Leben in der Südprovence typisch, er hätte keine Berührung und Beeinflussung er-

tragen. Er hielt sich an die alten Venezianer, insbesondere an Veroense, sein Traum war: „Refaire Poussin sur nature" — Poussin erneuern an der Hand der Natur. Er spricht immer nur von „réaliser" dessen, was er sieht. So oft, daß diese einfache Formel ein Witz wird, der sich automatisch einstellt, wenn seine Freunde den Namen Cézanne erwähnen. Der deutsche Kaiser beschimpft die Impressionisten: Cézanne gibt ihm unbedingt recht, denn (indem er Kaiser Wilhelm II. in der Begründung beispringt): il faut refaire Poussin sur nature. Und er geht weiter, indem er Vollard in bestimmtem Ton anvertraut: Guilleaume est très fort! Aber über Kaulbach fällt Guilleaume aus der traumhaft schnellen Erhöhung ebenso schnell zurück. Der deutsche Kaiser sagt mit Bezug auf Kaulbach: „Auch wir haben unseren Delaroche." Das ist zu viel, denn Delaroche ist für Cézanne ein Eunuche, ein châtré.

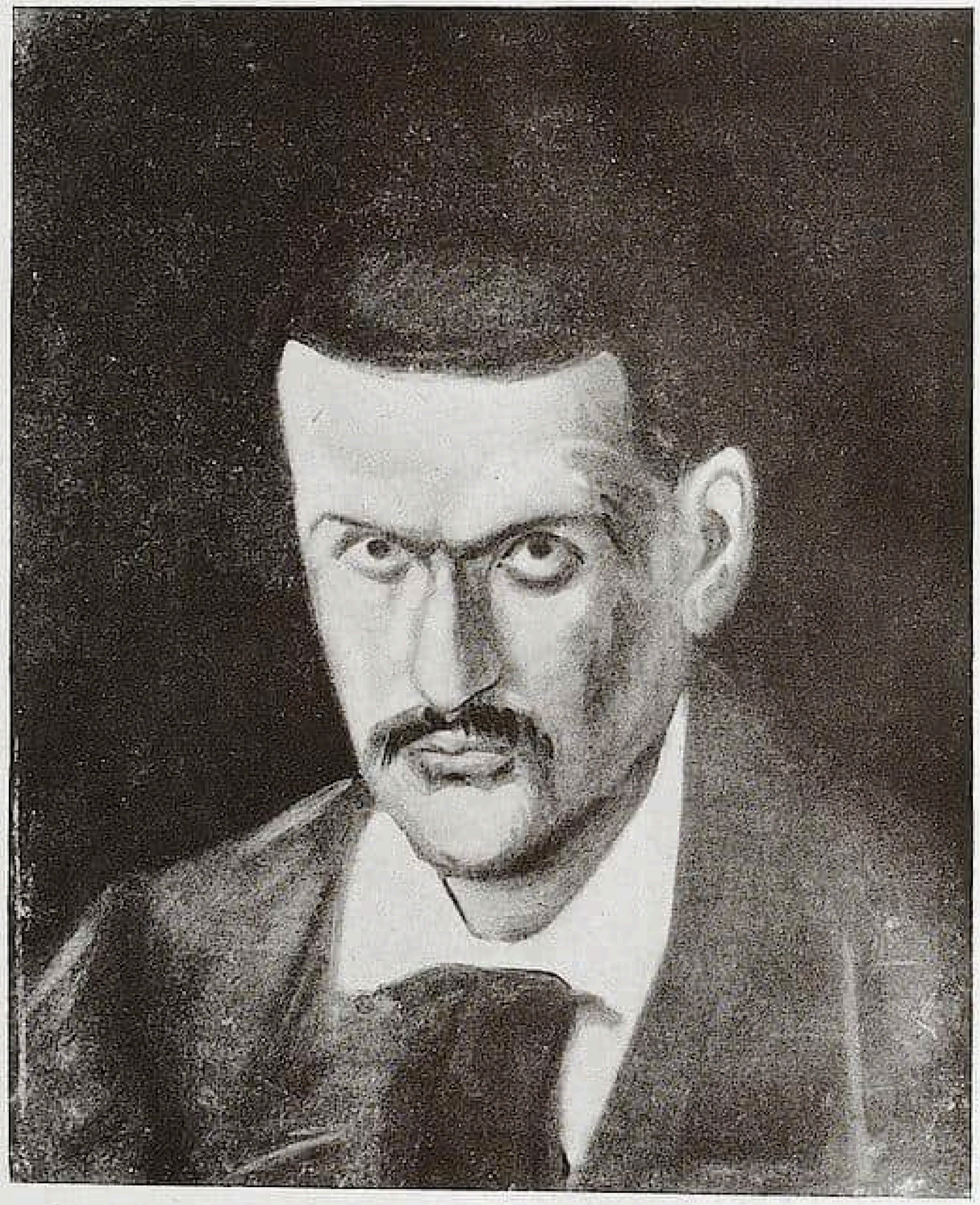
Er findet Ingres, bougrement fort, aber emm ...... — er langweilt ihn, deutsch milde ausgedrückt. Corot hat ihm nicht genug „temmperamente". Zu Puvis hat er keinerlei Verhältnis, seine Malerei ist „Imitation". Er haßt van Gogh, seine Malerei ist eine „Peinture de fou".

So spärlich und naiv diese Äußerungen sind, sie genügen schon, um sich ein Bild zu machen. Vollard gibt zudem in seinem Buch, das so intensiv und lebendig geschrieben ist, die Atmosphäre so unvermittelt, daß man genug erfährt, um zu verstehen, was in dieser Kunst überhaupt erklärbar ist.

Réaliser ist der rote Faden. Also ein ausgesprochenes Festhalten an der Natur, ausgehen von ihr. Daß er als Licht „ciel gris clair" so maniakalisch liebt (ist „ciel gris clair", gibt es kein Halten mehr, dann wird er selbst in der Kirche unruhig) und er auf der anderen Seite mit einseitiger Regelmäßigkeit immer wieder „refaire Poussin sur nature" als Ideal bezeichnet, deutet, auch wenn man seine Bilder nicht kennte, auf einen Kampf zwischen Linie und Atmosphärischem, zwischen Festigkeit und Auflösung. Man braucht nur eine Landschaft Renoirs mit einer der durchfeuchtetsten Landschaften Cézannes zu vergleichen: Man sieht sofort, daß ein Problem in dem Cézanneschen Bild ist, das die Stimmung, die noch immer da ist, durchsäuert, sie aufschreckt und ein fremdes Element einführt, das der totalen Harmonie im Sinne etwa Renoirs ein Ende macht.

Trotzdem ist er voller und überzeugter Impressionist. Wer sich so der Natur überläßt, wer auch nur wenigstens den angenehmen Vorteil hat, die Natur bei einem ciel gris clair gelten zu lassen, wer ewig vom Motiv spricht, wer um sich überhaupt die Atmosphäre des Gebundenen, Gegebenen, Erdhaften verbreitet, hat ein Recht darauf, noch entschieden in eine Zeit hineingerechnet zu werden, die durch ihre Größe, trotz dieser nahen Vergangenheit, besonders im Hinblick auf die abgestanden-theoretische Gegenwart legendär wird. Wer Landschaften malt von solcher Fülle der Realität wie seine Parks, Landhäuser mit Wasser davor oder die herrlich vermuschelte Provencelandschaft (gegen 1885) ist trotz reserviertester Undeutlichkeit, trotz Aufgehen der Einzelheiten in einer feuchten Gesamtstimmung voll Impressionist. Die Einwendungen dringen nicht durch, überhören sich um so leichter. Es ist ihm an sich so wenig besonders anzurechnen, wenn er einer abrollenden Zeit den reifen Abschluß gibt, als es ihm abzurechnen ist, wenn in einzelnen seiner Bilder, in denen er sichtbar allein vorwärts geht, experimentiert.

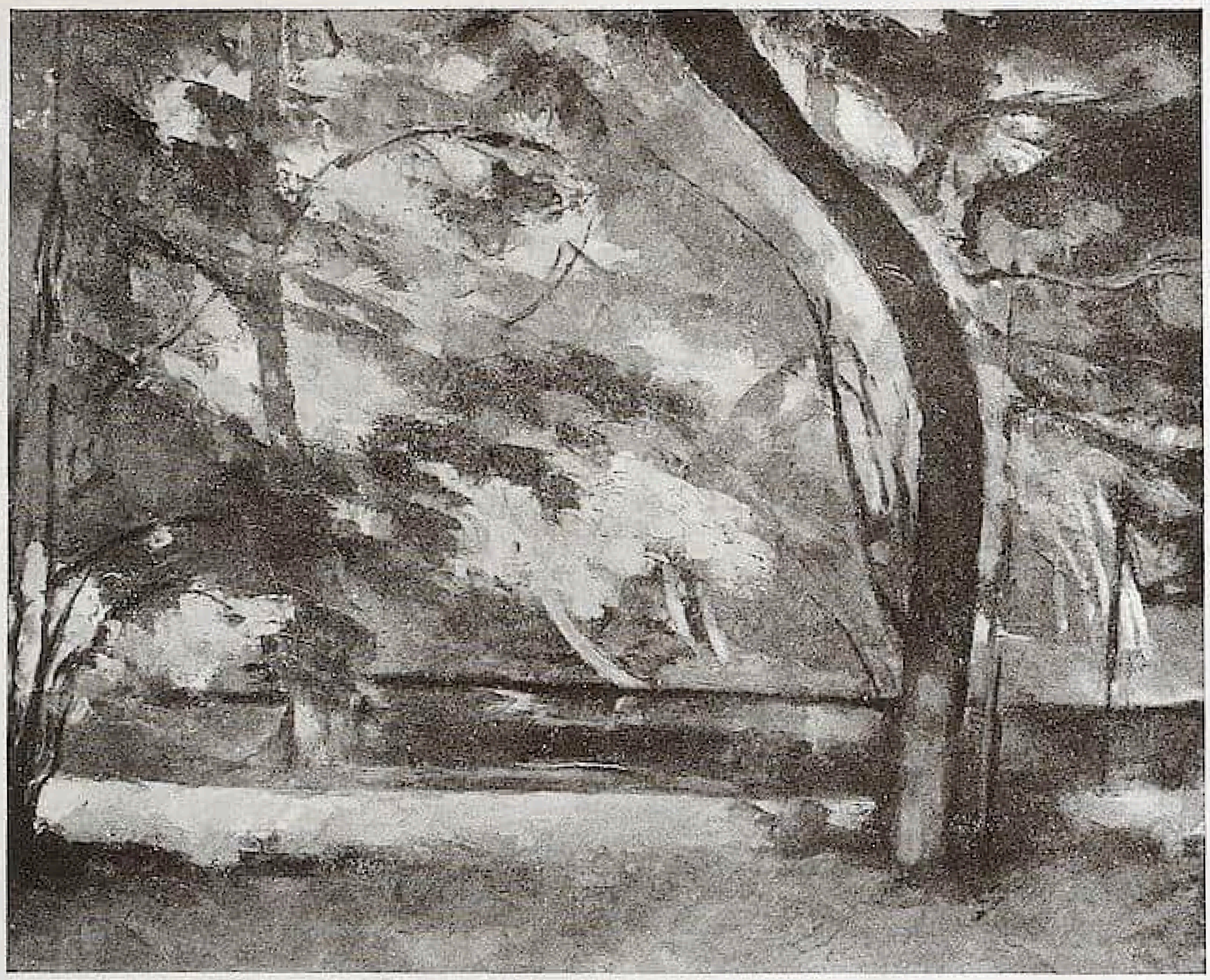
Am deutlichsten und unbeholfensten sieht man diese Absonderung auf den Skizzen mit unnüanciert hellbeleuchteten Männern, die, in ihrem Wesen durch andeutende abkürzende Umrisse zum Ausdruck gebracht, ohne Atmosphäre dastehen und nur „aufteilen", unter völliger Selbstaufgabe mit ihren unwirklichen Körpern nur der Form helfen. Höchst dünne und lahme Versuche, die oft mit Kunst nichts zu tun haben. Die Wirklichkeit war aufgegeben, ohne daß Kraft und Gewohnheit genug vorhanden waren, um in einer anderen Welt zu leben und darin mit Leichtigkeit zu schalten. Cézanne riskierte nicht, Modelle zu nehmen. Erst spät entschloß er sich zu angejährten Frauen. Er fürchtete die Stadt und noch mehr vielleicht sich selbst (jedenfalls lief er vor dem Scherz eines Gärtners, der mit zwei jungen Nichten, nach denen er sich harmlos erkundigt hatte,



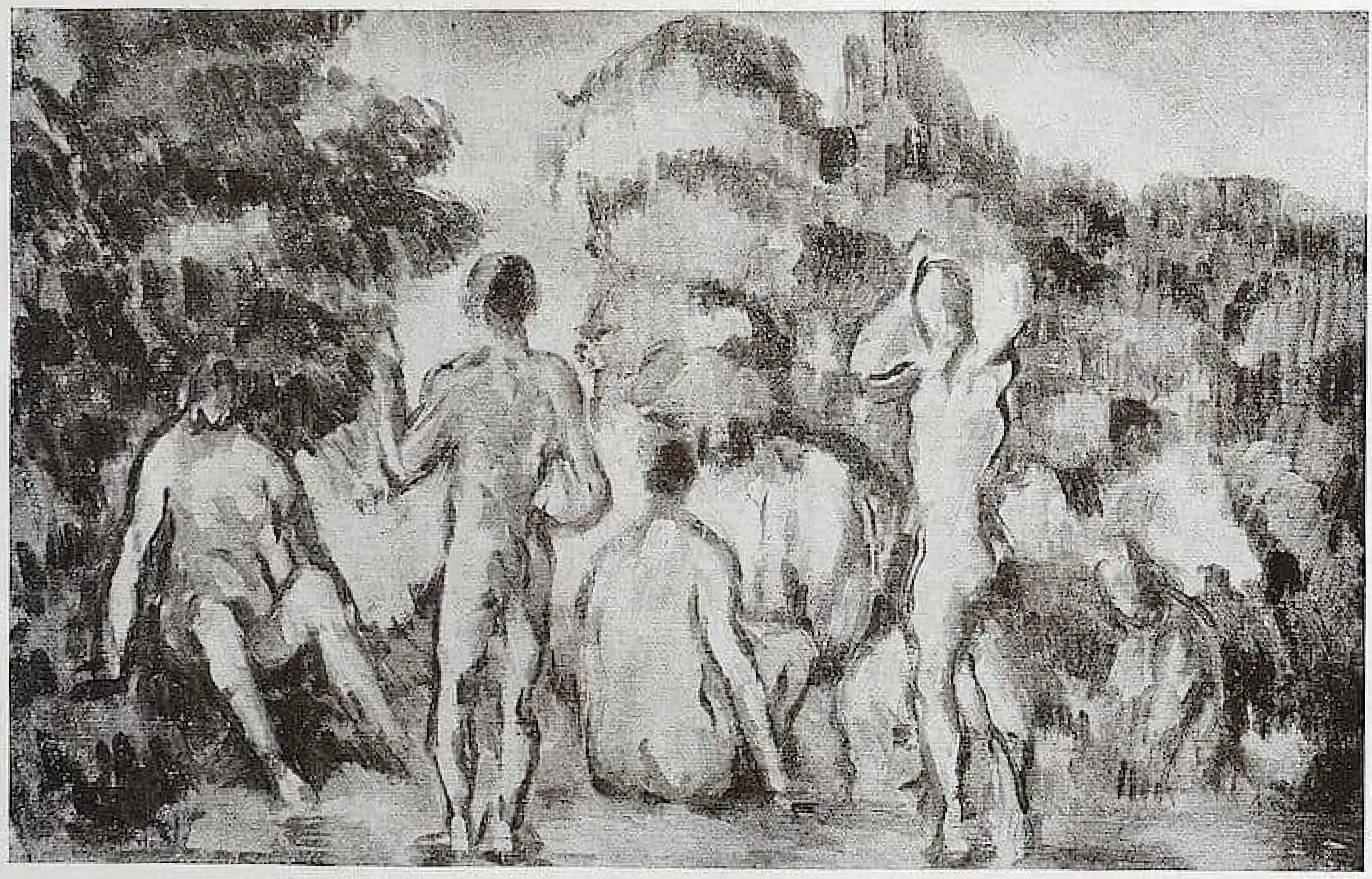
Paul Cézanne.
Selbstbildnis im Alter von 23 Jahren.
Sammlung Paul Cézanne fils.

Paul Cézanne. Victoire-Gebirge. Galerie Barbazanges, Paris.

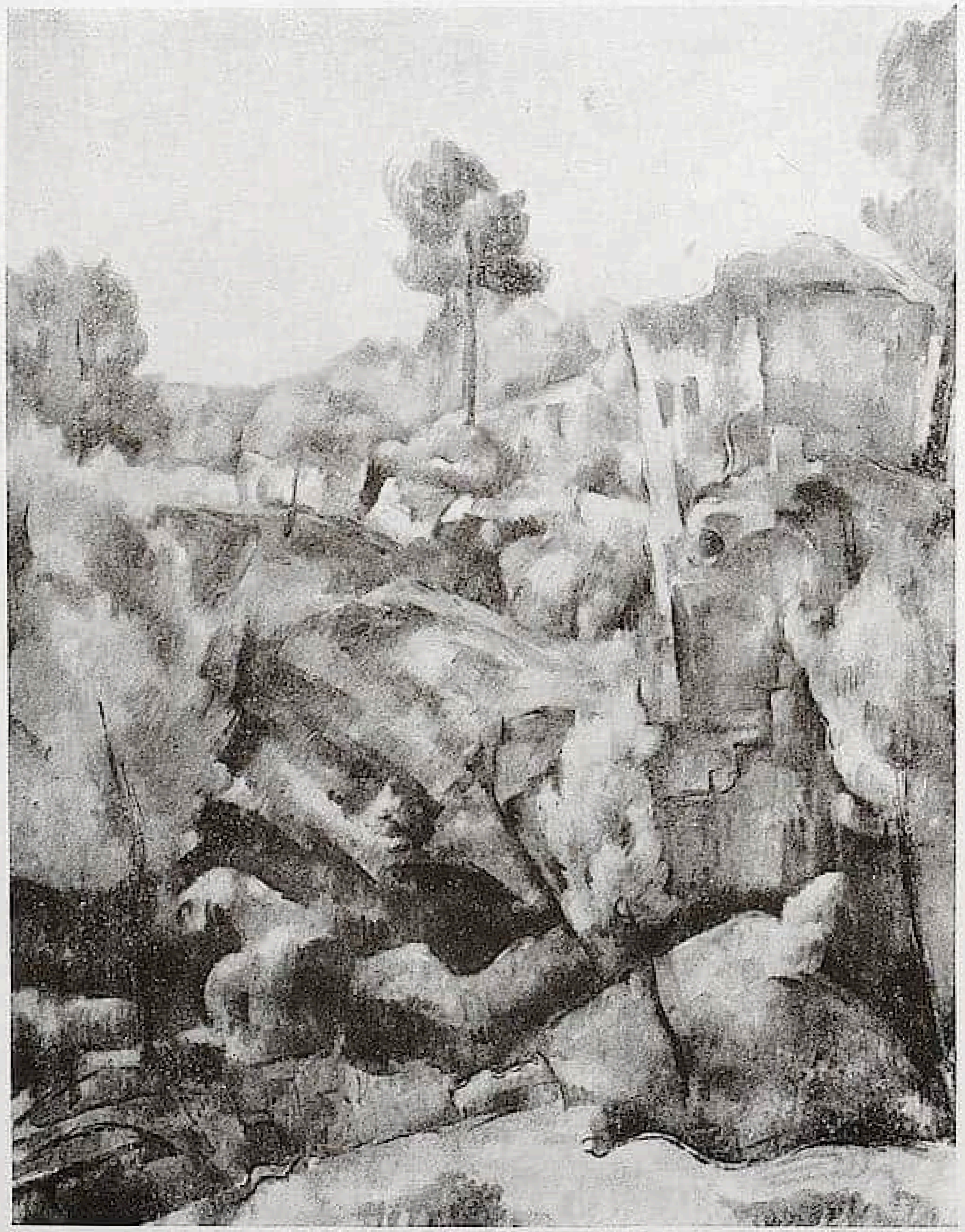
Paul Cézanne. Landschaft von Estaque. Galerie Barbazanges, Paris.



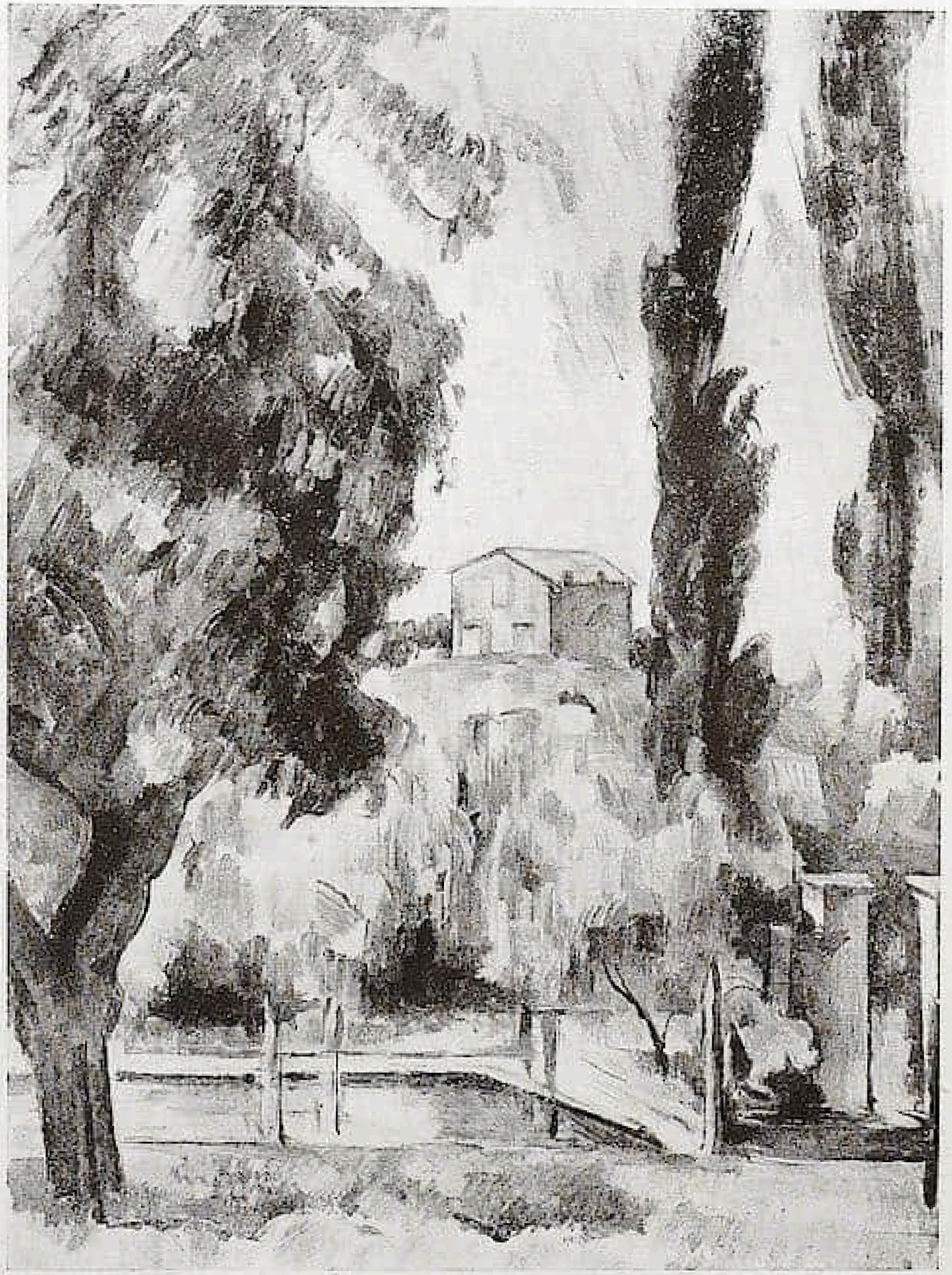
Paul Cézanne. Nonnenteich. Galerie Barbazanges, Paris.



Paul Cézanne. Badende. Galerie Barbazanges, Paris.



Paul Cézanne. Steinbruch im Victoire-Gebirge.
Galerie Barbazanges, Paris.



Paul Cézanne. Jas de Bouffan.
Galerie Thannhauser, Luzern.

am Arm ankam, wieder weg und schloß sich in sein Atelier ein). Seine Akte, statuarisch in eine erklügelte Landschaft hineingestellt, kalt und nur innerlich erschaut, mehr gezeichnet als gemalt, wie z. B. auf den bekannten Lithographien, wirken unlebendig, unerlebt. Ohne Modell, an das er sich hält, ohne eine bindende Atmosphäre scheint ihm vorläufig nichts zu gelingen. Es scheinen Anstrengungen, herausgetrieben über eine Sphäre, die er so gut beherrschte, daß sie ihn nicht mehr reizte, Vorstöße auf Grund undeutlicher Visionen. Eben an diese Unvollkommenheiten knüpft ausgesprochen eine spätere Generation an.

Auch an den Stilleben sind im Grunde mehr destruktive als zusammenhaltende Elemente beteiligt. Der Grund, weshalb sie auch diese fatale Schule gemacht haben. Es mag mehr Körper, mehr Form in diesen Äpfeln sein, aber wenn es an sich schon langweilig ist, ewig diese runden Dinger, nur mal durch eine Birne unterbrochen, beeinander liegen zu sehen, so ist es im Grunde immer wieder dasselbe, schwere procédé, mit denen die kleinen Formen gemalt sind. Diese Malerei schmeckt stark nach Rezept.

Die große Form, problemvoll, aber bewältigt, voll bis zum Platzen, schwer, gesteift durch Materie: das sind die großfigurigen Bilder, wie z. B. die herrlichen Spieler (gegen 1885), der Raucher und andere Typen, mehr noch als die Porträts, in denen immer die Spezialität beeinträchtigt. Ähnlichkeitsnotwendigkeiten schlucken zu viel vom eigentlichen Gehalt. Keiner von den anderen Impressionisten hat das Schwere, Voluminöse dieser Form, die mehr und mehr vom Modell abrückt und sich selbständig zu machen sucht, im späteren expressionistischen Sinne. Verzicht auf alle Kleinigkeiten, Details, Verzärtelungen, Lieblichkeit; Vereinfachung, die darin besteht, daß alles aufgelöst wird in ruhige Flächen: das sind die entscheidenden Schritte weg von impressionistischer Anschauung. Es kommt mehr Starre in das Bild, Bekenntnis zu selbständigem Ausdruck der Form, die kein gleitend-fluktuierendes Kommen und Gehen mehr kennt, sondern unter einem schweren Gesetz steht, das sich nicht mehr von der Natur beeinflussen läßt. In solchen Bildern wird die Übergangsnatur Cézannes am deutlichsten.

Heute wie vermutlich in allen Zeiten lahmer Produktion wird nach Kunstepochen, Stilen geurteilt. Je nach der Zugehörigkeit des Produzenten zu einer der bevorzugten Epochen ist er gut oder taugt nichts. Wie jemand vor dem Kriege dem Corps der Bonner Preußen oder einem Kartellkorps angehören oder Mitglied des Auswärtigen Amtes sein mußte, um ein wirklich anständiger Mensch, „grobe Klasse“ zu sein, so ist heute die Geltung eines Künstlers abhängig von den Kartellepochen des Expressionismus, den Ägyptern, Gotik (eine zu mindestens drei Vierteln sentimental überschätzte Zeit), Neger, Südsee. Diese Epochen sind ein urlangweiliger, kunsttheoretischer Begriff, Zusammenfassung von Lebendigem zu Totem. Vermeer, Franz Hals, Rembrandt, gehören ja wohl zur niederländischen Malerschule. Was haben sie eigentlich Gemeinsames und was hat diese künstliche Zusammenfassung eigentlich für einen Wert! Sie lenkt nur von der Einzelpersönlichkeit ab und macht für das Verständnis von deren Wesentlichkeit blind. Jede kunsthistorische Regung, die an der Erkenntnis des künstlerischen Wesens der Einzelerscheinung vorübergeht und nur Gemeinsamkeit in der Epoche festzustellen sucht, soll man nach Möglichkeit töten, weil sie immer nur das Bild verdirbt und nichts als Unlebendigkeit großzüchtet.

Die Wertung Cézannes hat unter dieser Art Geistesverfassung zu leiden gehabt. Man hat ihn immer daraufhin untersucht, ob er nun eigentlich mehr „im“ oder „ex“ wäre, übliche Wertung des Zeitgeistes, von dem immer ausgegangen wird, da es leicht, bequem und dazu scheinbar überragend ist, vom Begriff auszugehen anstatt vom Einzelnen. Man sollte denken, daß es mit der Kunst so wäre wie mit allem anderen z. B. Nahrungsmitteln: Entweder er ist vollfett oder mager oder überhaupt Ersatz. In der Kunst indes wird ausdrücklich auf die Gleichgültigkeit der Qualität an sich hingewiesen. Sie wird übersehen oder es wird gesagt: Qualität versteht sich von selbst wie Moral. Fortsetzung der Parallele mit dem Käse: Der Brie oder Port-Salut kann gut sein, wir wollen nur

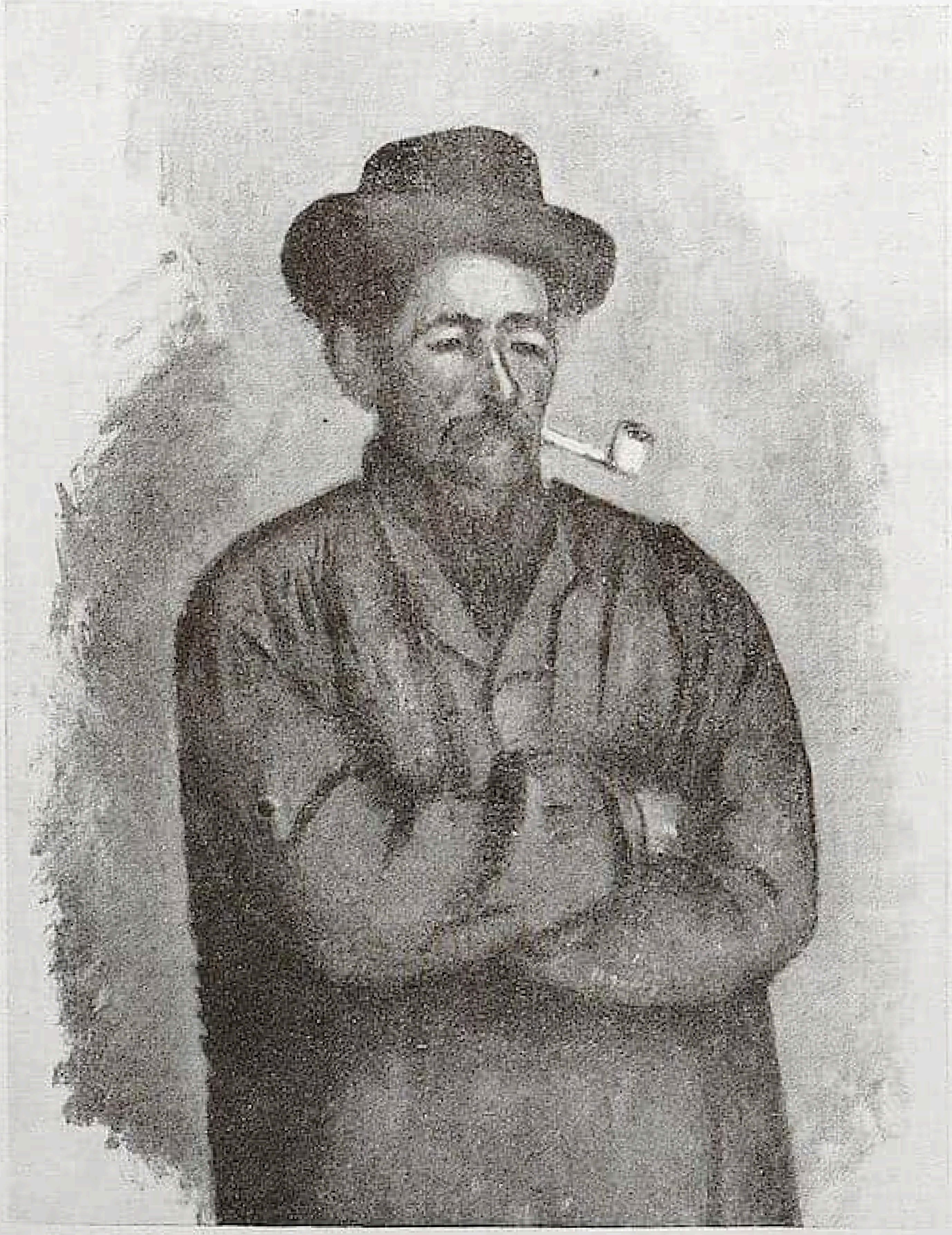
Liptauer. Man mag sagen, die Kunst ist gleichgültig oder gefährlich — was sehr berechtigt sein kann, denn sie kann sehr schädlich sein — aber es gehört die ganze Pervertierung zur Leblosigkeit, der ganze Stumpfsinn des Intellekts, die unlösbare Verwicklung im Systematischen (Sublimierung der Kritik ist der dafür übliche Name) dazu, um nicht einzig und allein die Qualität und nichts anderes daneben entscheiden zu lassen, wenn für Jemanden Kunst ein mitzählender Faktor ist.

Ein großfiguriger Cézanne, ein Bild, das einen Übergang zu anderem Sehen bildet, ist nicht deshalb besser, weil er die großen naturalistischen Elemente des Impressionismus nicht mehr rein enthält. Dies könnte wie in manchen Skizzen und Stilleben ein Grund sein für die Minderung der Qualität, da es sich um den Niederschlag von Problemen handelt. Wenn diese Bilder nicht problematisch sind, so ist das dem Impressionismus und seiner Erdgebundenheit, seiner Beziehung zur Natur zu danken. Heute wimmelt es derart von falschen und verlogenen Theorien, daß einfache Wahrheiten wie lustige Kinder in einem Epileptikerheim wirken. Es sollte nicht nötig sein, den Naturalismus zu verteidigen. Aber es muß unter den herrschenden Verhältnissen doch darauf aufmerksam gemacht werden, daß solche Naturalisten wie Renoir und Degas genau so viel Stil haben, der Natur als Objekt genau so fern stehen, wie die typischen Expressionisten. Der Unterschied liegt eben nicht im Abstand von der Natur, sondern in der Verschiedenheit der Anschauung und der Ausdrucksmittel. Naturalismus auf eine Erscheinung wie Renoir anzuwenden, enthüllt die ganze Ärmlichkeit dieses Begriffes. Wie sich heute ausweist, ist der „Ausdruck", das Expressive, hinter dem sich die Idee verbirgt, das Grab einer Stilepoche geworden, die sich „heroisch", man kann auch sagen mit großartiger Selbstverspottung „Expressionismus" nannte. Die Idee, die besonders auf deutschem Boden diese reiche Nahrung fand, überwucherte schließlich alle Beziehungen zur Natur, Wirklichkeit, zum Leben derart, daß sie nunmehr starr und unbeweglich, durch Systematik lückenlos zugestopft und ergänzt, in Reinheit dasteht. Nachzuprüfen in tausenden von gedruckten, gemalten oder noch zu malenden Leitfäden. Cézanne, obgleich von ihm das Elend seinen Anfang nahm, ist nicht verantwortlich. Seine Bilder, in denen sich zuerst ein neues Sehen ankündigt, sind noch voll von Leben, voller Beziehung zum Leben, zum wirklichen Leben, Naturalismus. Das macht sein gesunder Zusammenhang mit den Impressionisten. Man empfindet deutlich die Idee einer neuen Form. Aber diese baut sich auf Wirklichkeit auf, wird so glaubhaft und lebendig. Es ist also eine Synthese von Idee und Form. Diese Vereinigung muß selten sein, kann selten glücken, bei der primären Feindlichkeit der Idee aller Form gegenüber, bei der Gegensätzlichkeit des Ausgangspunktes. An der Nichtbewältigung dieses Gegensatzes krankt heute der Impressionismus und sucht sich in seiner Ohnmacht aus diesen unruhigen Gebieten in beruhigtere Gewässer zu retten.

Die Betonung der Geltung der Form kommt prägnant in dem Herrn Reber gehörigen „Jungen in der roten Weste" zum Ausdruck (jetzt als Leihgabe in der Staatsgalerie in München). In diesem Bild ist Cézanne ein deutlicher Vorläufer des Expressionismus französischer Färbung, inhaltlos, durch keinerlei Gehalt beschwert, durch den sich der deutsche Expressionismus mit wenigen Ausnahmen jede Chance verdorben hat. Von da zu Klee, um deutsche Namen zu nennen (wenn man dem deutschen Expressionismus den Gefallen tut, Klee zu ihm zu rechnen) ist nicht einmal ein so weiter Schritt. Es ist dasselbe Bauen mit Farbtönen, die nicht mehr durch irgendeine Naturgegebenheit allein bedingt sind, die also der Natur anders gegenüberstehen als vorhergehende impressionistische Bilder. Es sind Relationen, die erfunden sind, die zufließen und die schon deshalb neu und „unnaturalistisch" wirken, weil sie auf das genaueste gegeneinander abgestimmt sind, Rhythmus haben, der nach eigenen Gesetzen unbeeinflußt lebt. Mit dieser Schärfe war noch nie die Aufteilung einer Fläche erfolgt, so stark war noch nie die Abhängigkeit der Töne voneinander bei solchem Grad von Selbständigkeit jedes einzelnen Tons betont. Es war die stärkste Spannung zwischen Einzelgeltung der Materie und

Paul Cézanne. Mädchen mit Puppe.
Galerie Barbazanges, Paris.

Paul Cézanne. Kind mit Strohhut.
Galerie Barbazanges, Paris.



Paul Cézanne. Mann mit Pfeife.
Galerie Bernheim Jeune, Paris.

Paul Cézanne. Junge Bäuerin.
Galerie Bernheim Jeune, Paris.

der Unterordnung aller Töne unter eine unsichtbare-sichtbare Harmonie. Ein ideales Ensemble, kontrapunktische Arbeit, wenn es ein Vergleich sein muß.

Aber die naturalistische Form ist beibehalten, das neue Leben spielt sich vorläufig noch im Kleinen ab, sozusagen nur innerhalb der großen Gesamtform, die noch, wenn man sich so ausdrücken will, im Naturalismus gebunden bleibt. Diese Form selber ist noch nicht angetastet, ihre Zerstückelung und der Ersatz für sie blieben noch späterer Zeit vorbehalten. Nur der Anfang, der entscheidende ist gemacht. Es sind neue Gesetze, die hier eingeführt werden. Es braucht nur gedacht zu werden an den Ton von Nanas blauen Strümpfen oder den Rücken eines Renoirschen Frauenaktes. Die irdische Lust an der Materie besteht in diesem Cézanneschen Bild nicht mehr. Ist man deshalb einem Taumelnden gleich, wenn man vernarrt ist in die schöne Materie dieser Strümpfe und steht man fest, wenn man die Gesetzmäßigkeit der verschiedenen Töne im Cézanneschen Bild empfindet? Ist die Gesetzmäßigkeit dieser Art ein Fortschritt? Es kommt nur darauf an, ob eine Welt geschlossen ist, ob es etwas Ganzes ist, was man vor sich hat und man genügend vom systematischen Banausentum in seiner Veranlagung verschont geblieben ist, um vielen Herrlichkeiten sich zu beugen.

Daß eine so lebendige Erscheinung wie Cézanne, wie keine andere von den Systematikern ausgeschlachtet ist, daß *er* die stärksten „Anregungen" zu dem seiner Erscheinung folgenden Stilgefasel gegeben hat, dafür kann man ihm nur immer wieder die Verantwortung sichtbar abnehmen, um gut zu machen. Dieser Unglückliche hat öfters intuitiv und temperamentvoll geäußert, daß alles in der Natur entweder kugelförmig oder zylinderförmig sei. Dieses Wort hat eine Generation von Theoretikern aus dem Boden gestampft. Sie waren darin einig, daß Cézanne der erste Kubist sei. (Ja!) Er ist mit aufgenommen in die glorreiche Folge der kubistischen Maler, den Impressionisten entrissen. Diese Ehrenrettung muß nach Kräften rückgängig gemacht werden. Denn wenn man unter Kubismus das versteht, was Picasso, Braque und andere, Kleinere, malten, so ist Cézanne für die große Epoche des Impressionismus gerettet. Zur großen Bestürzung der Zünftigen ist heute der Kubismus drangegeben, ersetzt (vorläufig) durch den Neoklassizismus, übrigens der gegebene Stil, um sich auf ihn nach der kubistischen Starre zurückzuziehen, da er gleich weit etwa vom Expressionismus und Impressionismus entfernt ist. Ein kluger Ausweg sozusagen. Wer die Kunstgeschichte vom Evolutionsstandpunkte ansieht, kann sich ohne weiteres zu der Binsenwahrheit verstehen, daß der Kubismus notwendig war, daß er eine Berechtigung hatte, wie ein chemischer Prozeß vor sich geht. Manche begnügen sich mit der schwierigen Aufgabe, diese Gesetzmäßigkeit nachzuweisen. Andere, die Sentimentalen, glauben zu der Voreingenommenheit verpflichtet zu sein, in ihm eine ideal-künstlerische Äußerung zu sehen. Diese sprechen von räumlichen Offenbarungen, versteigen sich zu dem nebelhaften Wort „Raummystik". „La nature existe" sagt Picasso, „mais ma toile existe aussi" und hat sich damit zu dem Problem, was Hunderte und Tausende in Bewegung gesetzt hat, nichtssagend wie ein echter aktiver Künstler geäußert. Wer sagt, ob Picasso den engen Begriff der Kunst auf diese Produkte seiner „kubistischen Periode" angewandt hat. *Dagegen* spricht seine Experimentatornatur, die keine Hemmung in ihrer Betätigung kennt und von einer Manie ist, die unerschöpflich scheint, von heute auf morgen in eine andere Periode hineinspringt (wie jetzt, wie vorher von der blauen in die kubistische Periode). Ich sehe in diesen stereometrischen Gebilden, teils elegante, teils schwierig erfundene Formübungen, Vorbereitungen für die Erschaffung der gültigen Form. Man sieht zu oft ein trockenes, intellektuelles Prinzip durchscheinen, das besagt, daß die Form gefestigt, vereinfacht, mathematisiert werden müsse. Die rein mathematische Formwühlerei hat mit Kunst nichts zu tun, so wenig wie an sich ein Dreieck, ein Kreis, eine Pyramide oder die unregelmäßige Silhouettenform des hysterisch gepriesenen Borobudur etwas mit Kunst zu tun haben. Sucht man nach einer Anwendung des von Cézanne bevorzugt zitierten Satzes von dem Kugel- und Zylinderförmigen in der Natur, so findet man sie in der Vereinfachung

aller seiner Gebilde ungezwungen. Hat diese Entdeckung den Wert, daß darüber so viel Geschrei gemacht wird und hat sie die Bedeutung, daß sie direkt die Wertung Cézannes erhöht, so daß er dadurch einige Punkte mehr bekommt? Die Bedeutung liegt in einem anderen Moment, das fast immer in echter Theoretikerweise übergangen wird: Darin, daß diese Maxime in das Bild übernommen ist, ohne daß dieses im leisesten theoretischen Beigeschmack bekommt, daß Cézanne Künstler geblieben ist, daß nie ein theoretisches Sehen ihn von der Natur mehr als zulässig entfernt hat, daß er sein Bild aus zwei gleich starken Kanälen speiste, aus den Gegebenheiten der Natur, dem Motiv und seinem starken vereinfachenden Formwillen, dem es gemäß war, die Natur in einfache Formen aufzuteilen und zusammenzufassen. Daß aus diesen beiden gegeneinander ringenden Kräften durch sein stärkeres Genie ein Lebendiges entstand, was man Kunst nennt.

Cézanne ist nicht durch Picasso überwunden, dazu war dieses letzteren Talent viel zu speziell, zu lyrisch zart, zu südlich einfach orientiert. Der Maler, der ihn ablöst, sichtbar, der dabei durch mehr von ihm getrennt ist als Cézanne von den Impressionisten, ist Matisse. In Matisse ist nichts von Theorie spürbar. Er zieht das Fazit, er zerbricht die Form; letzte naturalistische Anhaltspunkte sind aufgegeben. Der neue Ausdruck folgt anderen Gesetzen, kennt nicht die Grenzen, wie sie Cézannes Abhängigkeit von tatsächlichen Gegebenheiten noch anerkennen mußte. Diese neuen Anschauungsgesetze machen eine neue Vereinfachung der Form selbstverständlich, andere Wirkungselemente treten ergänzend ein wie insbesondere die Linie, die niemals bei Cézanne diese Rolle spielte und vor allem die Flächigkeit, die Aufgabe des für Cézanne typischen kubischen Sehens. Die Farbe verselbständigt sich noch mehr, hat ihren von jeder konkreten Anlehnung an die Dinge losgelösten Eigenausdruck, der niemals seelisch, stets nur sinnlich orientiert ist. Matisse reißt den letzten Deckmantel weg, er kennt nicht mehr die Zurückhaltung Cézannes, ist nicht Übergang, sondern Anfang. Was früher Ziel, ist jetzt Anfangspunkt. Die Epik Cézannes, das immer noch breite Nacheinander, die Raumillusion mit ihrer gewohnten Perspektive, dazu das Erleben der Schönheit oder Echtheit der Materie, all derartiger Ehrgeiz besteht nicht mehr. Jedes Bild von Matisse ist die Verneinung des Kubismus, insofern dieser letztere sich um Stereometrisches bemüht. Gerade das Entgegengesetzte lag in der Entwicklung, nämlich die Gegenstände, ohne ihnen ihren Formausdruck zu nehmen, in die Fläche hineinzudrücken, sie auszuwalzen. Man könnte den Kubismus fast ein naturalistisches Prinzip nennen, wenn es überhaupt ein Prinzip wäre. Aber er ist — wie gesagt — an sich nur eine Übung.

Cézanne wertet man heute wie Rembrandt, historisch, ohne Neugier, nur genießend. Der Teil seines Werkes, aus dem die kurzlebige Generation nach ihm ihre Doktrinen zog, wird vergessen werden. Bleiben wird der große Teil, der seine Geschlossenheit repräsentiert, der ohne Beimischung von Thesenhaftem nur aus dem Überschwang geboren, daher unzugänglich, unbegreiflich, unverwendbar ist. Wobei es ganz gleichgültig ist, ob das einzelne Werk mehr mit der Vergangenheit oder mehr mit der Zukunft zusammenhängt. Seine Verdienste um die Entwicklung der Kunst zu betonen, heißt ihm gegenüber einen spießig-unkünstlerischen Gesichtspunkt einführen.

Cézanne ist ein Schulbeispiel, aber auch nur eines unter vielen anderen für die Bausch- und Bogenbewertung, die heute üblich ist, die immer nur einen Ausgangspunkt und eine Richtung kennt: das Verhältnis zu den Schlagwortpostulaten des Augenblicks. Diese Pervertiertheit des Urteils führt dazu, daß im Grunde nur das für gut befunden wird, was problemhaft ist, da es in die Zukunft weist. Guter Wille statt gutem Können — das gefällt der ins Theoretische verdünnten Welt, die unsachliches Gerede dem sachlichen Genuß vorzieht. Es ist daher heute mehr als sonst geboten, in dem dem Kunstgeschwätz verfallenen Geschlecht Mißtrauen auch gegen die Anerkannten, die „Wendepunkte", „Marksteine" darstellen sollen, großzuziehen, um auf diese Weise vielleicht die Empfindung langsam wieder zu schärfen.

Jahresschau deutscher Arbeit in Dresden

Von PAUL SCHUMANN

Deutsche Erden: Porzellan — Keramik — Glas

Der leitende Gedanke der Dresdner Jahresausstellungen, die im laufenden Jahre durch die Ausstellung Keramik und Glas eingeleitet wird, ist: „alljährlich einer bedeutenden Berufsgruppe Gelegenheit zu übersichtlicher Darstellung ihrer Wesensart zu geben, ihre Bedeutung für das Volksganze und für den einzelnen zu zeigen". Sie soll „auf dem Gebiete der reinen technischen Arbeit, die besonders eindringlich zur Geltung kommen sollte, zeigen, wie besonders hoch hier Anforderungen und Leistungen sind; sie soll auf dem Gebiete der künstlerischen, geschmacklichen Erzeugnisse das vielgestaltige ernste Streben von Industrie und Handwerk veranschaulichen, vom einfachsten Gebrauchsgegenstand an bis zum künstlerischen Originalwerk".

Daß nur Qualitätsarbeit uns wieder emporbringen kann, ist nach dem Kriege so oft gesagt worden, daß es nachgerade eine Binsenwahrheit geworden ist. Was aber ist Qualitätsarbeit? Ein zweiter maßgebender Aufsatz der Ausstellungsleitung sagt: „Qualitätsarbeit ist einfach: gute Arbeit. Gute Arbeit aber faßt zusammen: gute sachgemäß angewandte Werkstoffe, gute fachgemäße Ausführung, gute zweckmäßige Form, gute haltbare Zurichtung und Aufmachung und — nicht zuletzt — das ganze in gutem Geschmack." Nehmen wir hierzu die volkswirtschaftlichen Erfordernisse, die sich während des Krieges für den Weltmarkt herausgebildet haben, so ergibt sich nach dem oben angeführten Aufsatze von Dr. Paul Krais (Dresden): „Die Qualitätsarbeit, die wir brauchen, muß in der Richtung der Massenware gehen, die unter voller Ausnützung der Rohstoffe möglichst weitgehend maschinell erzeugt, vorzugsweise als Spezialität rasch verkäuflich ist, sich der Zeit und Mode anpassen kann und auf der Grundlage möglichst vollendeter Vorlagen hergestellt wird."

Über alles andere ist kein ernsthafter Streit möglich, nur über das Verhältnis der Qualitätsarbeit zu Geschmack und Mode werden immerdar die Ansichten auseinandergehen. Das zeigt auch die gegenwärtige Dresdner Ausstellung von neuem. Die ausgestellten Rohstoffe, z. B. Hohenbockaer Sand, die Rohstoffe der Porzellan- und der Glasfabrikation, die Farben für Porzellanmalerei, z. B. von Dr. Bidtel (Meißen), die rein technischen Erzeugnisse, z. B. das Schottsche Glas für wissenschaftlichen und technischen Bedarf (Jenaer Glaswerk Schott und Genossen, Jena), die säurefesten Steinzeuggeräte und -gefäße für Chemie und Elektrizität der Deutschen Ton- und Steinzeugwerke A.-G., Charlottenburg, die hochzuverlässigen Normalthermometer und das streng wissenschaftliche Glasgerät des Chemikers vom Verband deutscher Glasinstrumentenfabriken (Sitz Ilmenau), der 1920 für 270 Millionen Mark ins Ausland ausführte, die Isolatoren der Porzellanfabriken Hermsdorf S.-A. und Freiberg i. S. und vieles andere ähnlicher Art ist ersten Ranges und kann schwerlich besser hergestellt werden. Betritt man dagegen die Abteilungen für künstlerisches Porzellan und Steingut, so wird man zwar auch hier durchweg technisch einwandfreie Leistungen finden, neben künstlerisch glänzenden und hervorragenden Werken aber auch mancherlei Geschmacklosigkeiten, Erzeugnisse veralteter Moden u. a. Das ist die Folge davon, daß die Auswahl der auszustellenden Gegenstände nicht einem künstlerisch gerichteten Schiedsgericht übertragen, sondern jedem einzelnen Fabrikanten selbst überlassen werden mußte mit der Maßgabe, nur das auszustellen, was er für Qualitätsarbeit ansehe — sonst wäre die Ausstellung überhaupt nicht zustande gekommen. Durch diese Selbstverantwortung der Hersteller für die ausgestellten Gegenstände unterscheidet sich die gegenwärtige Dresdner keramische Ausstellung grundsätzlich von der epochemachenden dritten deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906, durch die Selbstverantwortung der Aussteller für die Aufmachung etwaiger eigener Räume auch von der gegenwärtigen deutschen Gewerbeausstellung in München.

Die beiden Abteilungen für Glas und Steingut sind allerdings künstlerisch einheitlich zusammengefaßt. Der Raum für Steingut wurde von Prof. Max Hans Kühne (i. Fa. Lossow & Kühne, Dresden) als große einheitliche Halle mit gegeneinander offenen Kojen ausgestaltet, die nur durch freistehende weiße Pfeiler als Einzelräume angedeutet sind; die Mitte nehmen zwei lange Tische mit Aufsätzen ein, die durch Gefäße mit blühenden Pflanzen ein freudiges Aussehen erhalten haben. Das ganze Raumgebilde wirkt bei aller Einfachheit festlich, bei aller Mannigfaltigkeit der ausgestellten Gegenstände künstlerisch geschlossen. Ganz vorzüglich ist auch die große Glashalle, die Prof. Heinrich Tessenow durch angenehme Verhältnisse und indem er die Kojen durch hölzerne Rundbogen voneinander schied, künstlerisch schlicht und mit den einfachsten Mitteln vornehm aus-

gestaltet hat. Die Hauptquerwand ziert das monumentale Bild eines Glasbläsers von Otto Gußmann.

Unter den Räumen einzelner Aussteller steht einzigartig Hans Pölzigs Pavillon für die Älteste Volkstedter Porzellanfabrik da, ein phantastisches Bauwerk, dessen geschweiftes in eine Spitze auslaufendes Dach auf sechs porzellanenen Trägern ruht, die sich aus übereinandergestellten Blütenkelchen zusammensetzen. Das Innere enthält einen Kamin mit Spiegel, Leuchter und Uhr, einen Brunnen, festliche Ranken (als Ketten für die Lichtkabel), die von dem kegelförmigen Innern des Daches herabschweben, Vasen, Lampen, Ampeln, an den Wänden weiße Vögel — das alles aus Porzellan. Von manchen Fachleuten in ihrer Berechtigung bestritten, sind diese Gebilde fast die einzigen Erzeugnisse in Porzellan in der Ausstellung, die etwas ganz Neues und Entwicklungsfähiges darstellen, ganz selbständige Formen, die an nichts Dagewesenes erinnern, ganz aus dem Stoff und aus selbständiger Phantasie geboren sind.

Weiter hebt sich der prächtige Raum der drei staatlichen Porzellanmanufakturen Meißen, Berlin und Nymphenburg, ein Werk des Dresdner Architekten Willy Meyer heraus: auf den erdbeerroten Wänden hängen wundervolle Bildteppiche der Pillnitzer Teppichmanufaktur von Professor Wislicanus; das köstliche Porzellan steht in Glasschränken in echtem braunem Holz auf Tischen und Fensterbänken in geschmackvoller Anordnuug. Dann folgen eine Reihe kleinerer Räume für Porzellan, die mit mehr oder meist weniger Geschmack mit der Mehrzahl der darin ausgestellten Erzeugnisse wetteifern. Groß und stattlich ist aber wieder — der Eckpavillon mit einem achteckigen leichtphantastischen Mittelturm der Hellerauer Deutschen Werkstätten nach Entwurf des Architekten Karl Bertsch für die Forschungsgesellschaft vereinigter Porzellanfabriken m. b. H. (Strupp-Konzern-Meiningen).

Einen wunderschönen Raum hat dann der Dresdner Architekt Dr.-Ing. Otto Schubert für die Porzellanfabrik Ph. Rosenthal & Co. A.-G., Selb in Bayern und für die Porzellanfabrik Fraureuth A.-G. (Fraureuth in Reuß) geschaffen: Spiegelscheiben, olivfarbene Postamente, graue Wände, ein gelbes Zeltdach ergeben einen wirksamen Hintergrund für die mit viel Geschmack, ohne jede Überladung aufgestellten Porzellane der beiden Fabriken.

Einen ganz eigenartigen trefflichen Gedanken hat endlich der Architekt Gustav Partz (Blankenburg) für die Älteste Volkstedter Porzellanfabrik A.-G., die Porzellanfabrik C. M. Hutschenreuter A.-G., Hohenburg a. d. Eger und die Porzellanfabrik C. Tielsch & Co. (Altwasser in Schlesien) ausgeführt. Der ganze Raum hat nur künstliches Licht. Rings um zwei rundgewölbte Räume sind bühnenartige Nischen angeordnet, in denen treffliche Erzeugnisse der Porzellanplastik durch unsichtbare elektrische Lampen in mildem hellem Licht stehen — eine treffliche ruhige Wirkung, die man freudig begrüßt. Die Mitte des zweiten Gewölbes aber nimmt ein weiter Brunnen ein, in dem sich ein Wunderbaum mit breit herabfallenden Riesenblättern und einer durchbrochenen Lichtkuppel erhebt. Freilich können sich die Blätter nicht aus eigener Materialkraft tragen, aber die Kühnheit der phantasievollen Erfindung und die reizvolle Gesamtwirkung des glänzenden Porzellans, des sprudelnden Wassers und des daraus emporstrebenden Lichts im Verein mit der technischen Glanzleistung überwinden alle Bedenken angesichts dieses Gestalt gewordenen Porzellantraumes, der an August des Starken großartige Pläne in seinem Lieblingsstoff erinnert.

Ein besonderer Zug der Dresdner Jahresschau ist ihre Lehrhaftigkeit. In einem besonderen Raume ist eine Werkstätte der Porzellanerzeugung eingerichtet, die von der staatlichen Porzellanmanufaktur Meißen betrieben wird. Sämtliche Maschinen sind im Betrieb, Porzellandreher und Former, Bildhauer und Maler sind tätig und so sieht man von den Rohstoffen an die Porzellanmasse, Gefäße, Teller, Tassen, Figuren entstehen. Nur das Brennen kann natürlich nicht gezeigt werden. Aber ein vollständig gebrauchsfähiger Rundofen steht da, daneben auch das Modell eines modernen keramischen Tunnelofens.

Wie unser gewöhnliches Küchengeschirr entsteht, sehen wir in den Räumen der Keramischen Werke Ufer & Co. (Königsbrück) und Tonwarenfabrik Johannes Reh (Kamenz), wo ein Arbeiter Tag für Tag an der Drehscheibe sitzt und zur Belehrung und Freude der Besucher, schnell und geschickt aus dem bildsamen nassen Ton allerlei Gefäße dreht, um sie dann, wenn sein Platz nicht mehr reicht, mit noch größerer Schnelligkeit in ihren klumpigen Urzustand zu versetzen. Weiter zeigt die Aktiengesellschaft für Glasindustrie vorm. Friedrich Siemens, Dresden-A. täglich in einstündiger Kinovorführung die gesamte Glasfabrikation. Und von der Größe einschlägiger Unternehmungen zeugen die großen Modelle der Vereinigten Hohenbockaer Glassandgruben, die mit ihrem hochwertigen Quarzsand so zahlreiche deutsche Glashütten versorgen, sowie das nicht minder reizvolle Modell der Deutschen Fensterglashütten Heinrich Hildebrand, Triebel, Kreis Sorau.

Auf die Einzelſtücke der Ausſtellung können wir nur kurz eingehen. Auf dem Gebiete des künſtleriſchen Porzellans ſtehen die drei ſtaatlichen Manufakturen weit voran, iſt erſter Linie hat Meißen bedeutend und vielſeitig ausgeſtellt: Altes und Neues. Alt iſt zum Beiſpiel die wieder hervorgeſuchte barocke Gruppe der Madonna mit dem anbetenden Papſt und dem Engel mit den Leidenswerkzeugen Chriſti; nach den alten Kändlerſchen Modellen ſind auch die herrlichen großen Vögel in weißem Porzellan hergeſtellt. Weiter ſieht man zum erſten Male wieder ein Stück des berühmten Brühlſchen Schwanenſervices, eine Terrine, die nach dem Vorbild aus Graf Brühlſchem Beſitz im Dresdner Kunſtgewerbemuſeum hergeſtellt iſt. Das Originalſtück iſt übrigens nicht von Kändler, ſondern, wie ſchon der Geſichtsſchnitt der weiblichen Figur ausweiſt von Eberlein. Aus dem Vorrat alter Modelle ſtammt auch das neu und beſſer als bisher ſtaffierte Reiterſtandbild Auguſt III. Unter den neuen Stücken der Manufaktur nimmt den erſten Rang der Tafelaufſatz Reineke Fuchs von dem Bildhauer Max Eſſer, einem Schüler des verſtorbenen Berliners Gaul, ein. Von dieſem Rieſenwerk in Porzellan, das im ganzen 75 Stücke umfaſſen ſoll, ſind bisher allerdings erſt etwa ein Dutzend fertig, darunter neben zwei vierteiligen Fruchtſchalen und vier einzelnen Tieren das großartige Mittelſtück mit dem Fuchs obenauf, der aufrecht ſtehend ſich gegen die Anſchuldigungen ſeiner Ankläger verteidigt. Er ſteht auf einer Säule, die von einem offenen Gebilde von Weinreben umſpielt iſt. Vögel beleben es, unten ruhen zahme Tiere an die Weinſtöcke geſchmiegt. Weiter ſoll die geſamte Tierwelt des Goetheſchen Epos Reineke Fuchs auftreten, das Ganze ſoll den Sieg von Lug und Liſt über Gerechtigkeit und Ehrlichkeit veranſchaulichen. Eine reichſprudelnde Phantaſie ſpricht aus den bisher ſchon fertigen Stücken und eine großartige Fähigkeit weſentreffender Geſtaltung. Solch ein Werk iſt ſeit dem Schwanenſervice in Meißen nicht geſchaffen worden, und das Eſſerſche Gebilde übertrifft das Kändlerſche an Mannigfaltigkeit der Einzelheiten. Auf ſeine Vollendung dürfen wir mit Recht geſpannt ſein. Von demſelben Künſtler ſtammt auch die mächtige Falkengruppe, die charaktervolle Eule und die ſo trefflich bemalte Mandarineneule, von dem Weimarer Gerhard Marx die eigenartigen primitiven Leuchterreiter in ſteinhartem, geglättetem Porzellan, von Scheurich die Tänzerinnen des ruſſiſchen Balletts, der Hirte Paris, der Geck und die Biedermeierdame, von Richard Lange eine liegende Dame, alles erleſene Stücke modernen Kunſtſchaffens. Prachtvolle Schöpfungen ſind ſodann die großen Vaſen mit neuer großzügiger Blaumalerei, die die Meißner Manufaktur auf neuen Wegen zeigt, wie auch das wiedererweckte rote Steinzeug neuer Entwicklung entgegengeht.

Weniger umfänglich hat Nymphenburg ausgeſtellt, das im übrigen auch Altes und Neues wirkſam zuſammenſtellt. Alt ſind zum Beiſpiel die fünf typiſchen Figuren der italieniſchen Komödie von dem älteſten berühmten Künſtler der Manufaktur Franz Baſtelli, beſonders ſchön in feinſter Bemalung die Colombine, dann von Dominikus Auliczek ſechs ſeiner berühmten zehn Götter (von 1770), von dem Belgier Mène der Hund und die Ziegengruppe. Neu ſind neben geſchmackvollen Tafelſervicen Glanzſtücke wie der Silberfaſan und der Ara von Theodor Kerner, und zum erſten Male gezeigt: Die Indianerin und die Gazelle von Wackerle, die freilich in ihrer vollen Bemalung nicht gerade das Weſentliche des Porzellans betonen. Ein Gimpel zeigt in ſeiner Bemalung das berühmte Nymphenburger Scharffeuerkarminrot. Zum erſten Male wieder wird endlich die nette Gruppe Der Jäger aus Kurpfalz gezeigt, von der nur zwei alte Stücke bekannt ſind. Sie ſtammt aus der pfälziſchen Manufaktur Frankenthal, die 1799 mit Nymphenburg vereinigt wurde.

Die Berliner Manufaktur zeigt ihre neuen Werke von Scheurich, Hubatſch, Röhrigt, Flath, auch zwei alte Johannes-Figuren aus der Barockzeit, die Tafelſervice Friedrich des Großen, darunter das köſtliche Service Neues Palais mit durchbrochenem Rand und Golddekor, und das Berliner Stadtſchloß-Service mit trefflicher Blumenmalerei, Figuren von Adolf Amberg: Braut und Bräutigam zu Pferde und manches andere.

Dieſen drei ſtaatlichen Porzellanmanufakturen ſchließt ſich übrigens die Großherzogliche Majolika-Manufaktur Karlsruhe A.-G. mit gleichem Ernſt und Können an. Was hier die Max Läuger, Adalbert Niemeyer und Walter Becker geſchaffen haben, zeugt durchweg von ſtiliſtiſchem Feingefühl, ſelbſtändiger Erfindungskraft und kräftigem Geſchmack. Das Schachſpiel mit ſeinen abſonderlichen Figuren dürfte allerdings kaum bei ernſten Schachſpielern Eingang finden. Um ſo erfreulicher ſind die grotesken Tiere desſelben Künſtlers: Ludwig König.

Überſchaut man die Leiſtungen der übrigen Porzellanfabriken, ſo überwiegt leider der Eindruck des Protzigen, Prunkhaften und dekorativ Überladenen. Von Strenge und Selbſtbeſchränkung, von künſtleriſcher Durchbildung des Schlichten und Einfachen kann man nur an einzelnen Stellen der Ausſtellung reden. Wahrſcheinlich werden die Fabrikanten ſich auf das Luxusbedürfnis der ausländiſchen Käufer berufen und erklären, es ſei nicht ihr Beruf, dieſe kaufenden Fremden

künstlerisch zu erziehen, vielmehr dem verschuldeten deutschen Volke recht viel ausländische Käufer kostspieliger Erzeugnisse zuzuführen. Nun ja, vornehmer Luxus hat in unserem Falle auch seine Berechtigung, aber dazu gehören nicht die vergröberten Nachahmungen ehemaliger Erzeugnisse der Meißner Manufaktur, die diese in neu erwachtem künstlerischem Verantwortungsgefühl längst aufgegeben hat, dazu gehören nicht Sofas mit Porzellanbeschlägen, Schüsseln und Teller, die mit naturalistisch ausgeführten Blumen oder Fischen bedeckt sind, über die dann beim Gebrauch braune Tunke gegossen wird, Blumenvasen, deren aufgemalte Blumen mit den natürlichen Blumen in einen unmöglichen Wettbewerb treten, die unnatürlichen kubistischen Öfen, glatte süßliche Porzellanmalereien, Preßglasgefäße, die vergeblich versuchen den echten Glasschliff nachzuahmen und anderes mehr. Da bleibt geschmacklich noch vieles zu bessern, und das Zusammenwirken der Firmen mit wirklich tüchtigen Künstlern schwer zu vermissen. Es gibt ja auch keramische Werkstätten, wie die Schwarzburger und die Älteste Volkstedter, die Modelle von Künstlern kaufen, leider aber ihre Namen, zum Beispiel Gustav Oppel in Dresden, nur ausnahmsweise nennen. Mit auserlesenem Geschmack und fast raffinierter Zurückhaltung führt die Porzellanfabrik Rosenthal, Selb (Bayern) ihre neuen, hier zum ersten Male gezeigten Luxusporzellane in einzelnen Stücken vor. Hier zeigt der künstlerische Leiter der Manufaktur Julius V. Gutelbrandsen erneut seinen feinen dekorativen Geschmack. Ob die exotischen Neuheiten als eine Bereicherung deutschen Wertgutes zu gelten haben, erscheint zweifelhaft. Technisch stehen alle Erzeugnisse von Rosenthal wie die der Porzellanfabrik Fraureuth A.-G. auf der Höhe. Vorzügliche, durchaus vornehme und gediegene Gefäße in gelaufenen und aufsteigenden Glasuren zeigt die Epiag, erste böhmische Porzellanindustrie A.-G. Karlsbad und Berlin.

Schlimme Greuel finden sich vor allem in der Halle für Steingut, sie überwiegen bei weitem die guten Stücke, die sich zum Beispiel bei Villeroy und Boch, Wächtersbach und einigen anderen finden. Beim Glas sind die Greuel in der Minderzahl. Die vornehm gediegenen Kristallschliffe der Gräflich Schaffgottschschen Josephinenhütte, die ebendort hergestellten strengempfundenen Gläser nach Prof. Härtel in Breslau, die Schalen und Gläser mit durchscheinendem Dekor der Fachschule für Glasindustrie Zwiesel im Bayrischen Wald, die — hier kraftvoll bunten — Gläser mit Schmelzfarbenschmuck der Augsburger Kunstgewerblerin Ida Paulin, die Ziergläser der kunstgewerblichen Werkstätte B. Bayerl in München und der Petersdorfer Glashütte (Riesengebirge) auch die Kristallgläser der Rheinischen Glashütten-Aktiengesellschaft — all das sind technisch und geschmacklich hervorragende Erzeugnisse deutscher Glaskunst, allerdings nur Proben, denn in Wirklichkeit ist die Erzeugung deutscher Kunstgläser weit umfangreicher.

Wenn man die Masse des gewöhnlichen Gebrauchsgeschirrs in der Ausstellung sieht, wie man es jetzt in den meisten Haushaltgeschäften findet, ist man vielleicht geneigt, von Jahrmarktschau zu reden. Man sollte aber nicht vergessen, welch riesigen Fortschritt wir seit etwa dreißig Jahren auf diesem Gebiete gemacht haben. Damals gab es fast nur das ganz braune irdene Küchengeschirr ganz gewöhnlich nüchterner Art in Form und Farbe. Besonders stark im Erfassen des Volkstümlichen sind die Erzeugnisse der Oberlausitzer Kunsttöpferei Görlitz, von denen einige Teller und Schüsseln alsbald für das Museum für sächsische Volkskunst übergegangen sind.

Als Einzelkünstler ist hier der Frohburger Tonbildhauer Kurt Feuerriegel zu nennen, ehemals Schüler von Karl Groß an der Dresdner Kunstgewerbe-Akademie, rühmend zu nennen. Leider sind seine reizvollen Erzeugnisse in gebranntem Ton so wenig günstig aufgestellt, daß sie leicht übersehen werden. Aber hier ist echtes Kunsthandwerk, denn jedes Stück, das da steht, ist nur einmal vorhanden, wie es aus den Händen des Künstlers und aus dem Brennofen hervorgegangen ist. Form und Farben gehen in seinen Schöpfungen trefflich zusammen.

Die figürliche Keramik endlich vertreten unter anderen der Münchner Georg Kemper und der Leipziger Bruno Eyermann mit gutem Geschmack. Daneben sieht man auch expressionistische Gebilde, die in dem derben Stoff doppelt sonderbar wirken.

Nach mehr als einer Richtung ist die Dresdner Ausstellung für Keramik und Glas anziehend und lehrreich. Erwiesen ist die Richtigkeit des Grundsatzes der Beschränkung auf ein einzelnes Fach. Überzeugend tritt auch die große überragende technische und und wissenschaftliche Leistungsfähigkeit der deutschen Industrie für Keramik und Glas zutage. Nach der künstlerischen Seite aber ergeben sich nur einzelne Höhepunkte. Hier muß das Verantwortungsgefühl der Industrie im ganzen trotz manchen Fortschritten noch weit stärker rege werden. Es ist ein Trugschluß zu sagen: wir müssen uns nach dem schlechten Geschmack des kaufenden Publikums richten. Wenn die Industrie nur künstlerische gediegene Erzeugnisse auf den Markt brächte, so bliebe dem Publikum dann nichts anderes übrig als solche zu kaufen. Welch ein Gewinn in jeder Richtung wäre das!

Der Büchersammler

Unter der Leitung von Professor Dr. G. Minde-Pouet
Leipzig, Deutsche Bücherei

Neue schöne Bücher

Ein neuer Band der Meisterwerke der Weltliteratur mit Originalgraphik (Verlag von Dr. Julius Schröder in München) ist immer ein neuer Beweis für den Ernst, die Gediegenheit und den sicheren Geschmack dieses Unternehmens. Der sechste und der neunte Druck sind erschienen: Schillers Wilhelm Tell mit 17 Holzschnitten von Bruno Goldschmitt und Der achtzehnte Psalm mit 16 Bildern auf den Stein gezeichnet und geschrieben von Adolf Ferd. Schinnerer, beide von Dr. C. Wolf & Sohn in München gedruckt und von Knorr & Hirth in München mit der Hand gebunden, in verschiedenen Ausgaben, die sich vom Schönen bis zum Luxus steigern, auf starkem Japan- oder echt rheinischem Bütten mit dem schönen von Sepp Frank herrührenden Verlagssignet als Wasserzeichen, in Ganz- oder Halbpergamenteinbänden, die Illustrationen zum Tell außerdem noch besonders in Handdrucken auf Japan in Mappe (der Tell: 1500—6000 M.; der Psalm: 1000—3000 M.). Der Druck des Wilhelm Tell entspricht in Format und Ausstattung dem der „schwarzen Galeere" und ist wieder ein Höhepunkt deutscher Buchkunst sowohl durch die vollendete Druckleistung (eine etwas variierte Neudeutsch, Cicero) als durch die wieder meisterhaften, echt deutschen Holzschnitte von Bruno Goldschmitt, der stärksten Kraft des Verlages, einem der stärksten deutschen Illustratoren überhaupt. Fünf halbseitige vor jedem Aufzug und neun ganzseitige Holzschnitte illustrieren den Text; zwei weitere fassen symbolisch den Inhalt des Schauspiels zusammen: am Anfang Geßler in Teufelsmaske auf einem Drachen als Triumphator reitend, am Schlusse der unter den Krallen des Adlers sich windende besiegte Drache; und ein Holzschnitt prangt monumental auf dem Vorderdeckel des Einbandes: zwei als Teufel gebildete Söldner neben dem aufgerichteten Geßlerhut, dessen Feder sich wie eine Schlange um die Stange windet. Das Buch in allen Einzelheiten und als Ganzes ein machtvoller Ausdruck des Geistes, der im Schauspiel lebt. — Der achtzehnte Psalm zeigt die neueste Form des Liebhaberbuches, das geschriebene Buch in Druckwiedergabe, aber mit der Zutat der Illustration und zwar der Illustration als Hauptsache; denn jede der 32×38 cm großen Seiten wird meist zu drei Vierteln von einer Zeichnung ausgefüllt, unter der dann nur noch Raum für vier bis zehn Schriftzeilen bleibt. Auf diese Weise kann ein intimer Charakter, den sonst das handgeschriebene Buch erstrebt, nicht erzeugt werden; ihn schließt auch schon das große Format aus, und ihm widerstreben auch die stark gefühlten, bewegten Bilder, die in Ekstase versetzen. Das handgeschriebene Buch hat aber noch ein anderes Ziel: es will persönlich wirken; und das ist hier erreicht. Die Bilder und die geschriebenen Worte des Psalmisten entstammen derselben Hand und lassen in ihrer wirksamen Einheit uns nachempfinden, wie tief der Künstler die in gewaltiger Sprache ausgedrückten Gedanken gefühlt hat. Er ging mit seiner Schrift nicht auf ornamentale Wirkung aus, wollte kein Buch schreiben, das den alten zum Verwechseln ähnlich ist, verzichtete daher auf Farbe, Initialen, Füllstücke, Schwünge und Federzüge und wählte die einfache deutsche Gebrauchsschrift, in der nichts an Mühe und Arbeit erinnert, wie jemand einen Text, den er liebt, für sich niederschreibt, um ihn um so nachhaltiger zu empfinden, und, wenn er ein Künstler ist, noch durch Bilder den Sinn der Worte unterstützen und steigern will. Dieser persönliche Charakter macht das

Buch auch zu einem Erzeugnis unserer Zeit. Der Umfang des Buches und sein Format rechtfertigen den festen Buchbinderband, der bei geschriebenen Büchern sonst nicht angebracht ist.

Den beiden im letzten Hefte des Büchersammlers angezeigten von Ludwig von Hofmann illustrierten Büchern kann bereits ein drittes angefügt werden: Gerhart Hauptmanns Hirtenlied. Es ist in seiner Ausstattung das genaue Gegenstück zum Hohen Lied Salomos, wie dieses bei Otto von Holten in der Schrift von Marcus Behmer gedruckt, in zwei Ausgaben auf holländischem oder Zandersbütten, in Halbpergament gebunden und mit 17 Holzschnitten geschmückt, die wieder mit dem Text einen völlig geschlossenen Druckblock bilden, und in der Art, wie auch hier Text und Bild auf der Seite stehen, sind die Gesetze des Satzes vollendet gelöst. Für die szenarischen Bemerkungen wäre, meiner Ansicht nach, eine kleinere Type sachgemäßer gewesen, als der grüne Druck, der diese nebensächlichen Worte zu stark hervordrängt. Für dieses Fragment Hauptmanns, in dem „jedes Wort eine Seele hat, jedes Wort nach innen und nach oben weist", konnte kein besserer Illustrator gewonnen werden als Ludwig von Hofmann.

Ebenso war Hugo Steiner-Prag der rechte Künstler, wenn es galt, des deutschen Theokrit Salomon Geßner Idyllen in einer illustrierten Ausgabe zu erneuern. Den im Verlage von Erich Reiß in Berlin erschienenen Neudruck (von Spamer im Korpusgrad der Didot-Antiqua gedruckt) hat Hugo Steiner-Prag mit zehn Originallithograhien und sieben Vignetten geschmückt, die klug ein Kopieren der wundervollen Radierungen verschmähen, mit denen Geßner selbst seine Quartausgabe ausgestattet hat, sondern als Illustrationen zu einem Buche unserer Zeit auch Kunst unserer Zeit zeigen wollen. Gerade Hugo Steiner-Prag hat die Phantasie, das Fühlen und technische Können, um Geßners Szenen aus unverdorbener Natur, diese Gemälde von stiller Ruhe und sanftem Glücke mit seinen ihm eigentümlichen Mitteln zu illustrieren, und so führt er uns nicht, genau wie Geßner, in den Wald, sondern in einen arkadischen Hain einer entlegenen Zeit und läßt uns die klassische Einfachheit, die Lieblichkeit des absterbenden Rokoko und den Hauch jener Romantik neu spüren, der diese Idyllen Geßners umweht, der, während die anderen die Kriegstrompete bliesen, sich auf der Hirtenschalmei vergnügte. Daß der Neudruck die alte Schreibweise wahrt, fördert das Versetzen in die Zeit, in der diese zarten Frühlings-, Sonnenschein und Mondnachtsszenen entstanden. 60 Exemplare wurden auf bestem Zandersbütten gedruckt, und für sie wurden die Lithographien mit der Hand abgezogen und signiert; 1000 Exemplare wurden auf imitiertem Japan gedruckt und enthalten die Lithographien in Offsetdruck. Der Künstler entwarf einen mit Gold verzierten Ganz- und Halblederband.

Der Verlag Müller & Co. in Potsdam legt eine neue dreibändige, von einem Herrn Berndt Wolffram besorgte Ausgabe des Boccaccio vor, die den Titel „Gesammelte Werke" führt, aber nur eine Auswahl bringt, nämlich in zwei Bänden den Dekameron und im dritten Bande Fiametta, Corbaccio, die Erzählung Urbano (deren Zuteilung an Boccaccio ein Gewaltakt ist, so leicht auch der Herausgeber die Bedenken gegen Boccaccios Verfasserschaft bei Seite schiebt) und das Leben Dantes. Die gute Übersetzung rührt von der bewährten Elise von Hollander her. Dem dritten Bande angefügt ist ein biographischer Essai des Herausgebers, der sachlich gut unterrichtet ist, aber hier und da in salopper Ausdrucksweise sich gefällt, die zu seiner Wertschätzung des Dichters und dieser opulenten Ausgabe nicht recht paßt. Die Verdeutschung will Verfälschungen, Abschwächungen und prüde Zurückhaltung vermeiden und tut das auch; es wird alles beim richtigen Namen genannt. Der Verlag war auf eine reiche und originelle Ausstattung bedacht. In Meister Poeschels Werkstatt wurde der Text im Petitgrade der Tiemann-Antiqua auf schönem holzfreien Papier gedruckt, und Ludwig Kainer gab 25 Originalradierungen (17 für den Dekameron, fünf für den dritten Band und für jeden Band einen radierten Titel) und 14 Rötelzeichnungen (zehn vor den einzelnen Büchern des Dekameron, je eine vor den vier Werken des dritten Bandes) mit, selbstverständlich mit all der inneren Feinheit und technischen Vollendung, über die Kainer verfügt, aber doch nicht immer im Sinne Boccaccios, dessen Menschen robuster und gesünder sind und derber zupacken als Kainers ätherische Wesen. Lovis Corinth ist der Illustrator Boccaccios unserer Zeit; er besitzt auch den Humor, den Bilder zum Dekameron haben müssen, und den wir bei Kainer ganz vermissen. Die Normalausgabe bringt die Radierungen von der verstählten Platte abgezogen und ist in Ganzleinenband mit Zeichnungen Kainers auf den Vorderdeckeln (arkadische Gefilde) oder in Halblederbänden gebunden; eine Vorzugsausgabe in 100 Exemplaren wurde auf dickem handgeschöpften Bütten gedruckt, bringt die signierten Radierungen von der unverstählten Platte bei R. van Hoboken in Berlin abgezogen und prangt in herrlichen von Otto Dorfner in Weimar gefertigten Ganzpergamentbänden mit handgemalten Vignetten auf dem Vorderdeckel.

Georg Minde-Pouet.

Rundschau des Büchersammlers

Ausstellungen (Berlin: E. T. A. Hoffmann; Leipzig: Totentänze aus alter und neuer Zeit)

Zur Erinnerung an den 100. Todestag E. T. A. Hoffmanns (25. Juni 1822) hatte die Preußische Staatsbibliothek im Schausaal ihrer Inkunabel-Abteilung vom 25. Juni bis 16. Juli eine Ausstellung von Werken dieses „merkwürdigsten und eigenartigsten unserer romantischen Dichter" veranstaltet, die sehr viel Sachkunde und Liebe zum Gegenstande verriet. Es waren ausgestellt: Kompositionen und musikalische Schriften Hoffmanns, Dichtungen in Original- und Neudrucken, fremdsprachige Übersetzungen (ich erinnere an Walter Scott, Loeve-Veimar und Heidberg), Zeichnungen, Briefe, Erinnerungen an Hoffmann von persönlichen Bekannten und Schriften über Hoffmann von Späteren. Zur Erinnerung an diese Ausstellung hatte die Preußische Staatsbibliothek einen bescheidenen Faksimiledruck zur Hoffmannschen Komposition des Tieckschen Jägerliedes, deren Handschrift sich im Besitz der Staatsbibliothek befindet, herstellen lassen. Ich möchte solchen Ausstellungsführern und Katalogen an Bibliotheken sehr das Wort reden. Wenn diese Kataloge eine besonders gute drucktechnische Druckausstattung, ich möchte nicht gerade sagen bibliophile (weil sonst leicht denen, die nichts von Bibliophilie verstehen, eine leichte Gänsehaut über den Rücken läuft) Ausstattung erhielten, so würden sie, nun selbst ein Wertobjekt darstellend, viele Abnehmer finden, wodurch die hohen Herstellungskosten gedeckt würden. An anderen Stellen ist das ja auch bereits geschehen: ich erinnere z. B. an den hübschen Katalog der Jakob-Krausse-Ausstellung im vorigen Herbst. Für die Bibliotheken ist damit vielleicht auch ein neuer Ansporn gegeben, ihre Schätze, statt sie zu vergraben, den Kennern und Interessierten in immer neuen Ausstellungen vorzuführen.

In das graphische Gebiet führt uns eine Ausstellung „Totentänze in alter und neuer Zeit" im Deutschen Museum für Buch und Schrift in Leipzig, die am 30. Juni eröffnet worden ist und auf die Dauer von vier Wochen zu sehen sein wird.

Tiefe seelische Depression, die Erwartung, daß das Ende der Welt bald herbeikommen werde, erfüllen in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts die Massen, Stimmungen, die der Totentanzdarstellung besonders günstig sind. Der berühmte Totentanz in der Kapelle der Marienkirche zu Lübeck vom Jahre 1463 illustrieren ebenso wie das etwa zwei Jahre später entstandene Heidelberger Totentanzblockbuch, von dem uns die Ausstellung kolorierte Faksimiles vorführt, und die Lübecker gedruckten Totentanzbücher, ebenso das in Heidelberg, vielleicht von Knoblochtzer gedruckte diese Seelennot der breiten Masse. In Frankreich sind es die Danses macabres („Makkabäische Tänze"): Danse macabre historiée von Couteau et Ménard und Danse macabre des hommes et des femmes von Guy Marchant. In dem Lyoneser Totentanz von 1499 holt der Tod den Drucker von seiner Presse weg: eine Darstellung, die dem Leipziger Graphiker Walter Freiberger die Anregung zu einem Holzschnitt gegeben hat, den er dem Museum anläßlich der Ausstellung gestiftet hat. Nach Lyon und Basel führt uns auch der schier unerschöpfliche Stoff der Totentanzdarstellungen Holbeins. Aus dem 17. Jahrhundert sind ausgelegt: Stiche des Frankfurter Kupferstechers Eberhard Kieser (Leihgabe des Herrn Hofrats Dr. Baensch-Drugulin), Faksimiles von Stichen der Zürcher Brüder Conrad und Rudolf Meyer, die beide bekanntlich längere Zeit bei Merian in Frankfurt gearbeitet haben, und eine Kupferstichfolge des Prager Stechers Wenzel Hollar (1607—77), die im Original von der Sammlung Gutfreund (Charlottenburg) zur Verfügung gestellt wurden. Zu erwähnen ist — aus dem 18. Jahrhundert — noch der Probedruck des Chodowieckischen Totentanzes (Sammlung Alfred Klemenz, Leipzig-Großzschocher). Über Rethel, Joseph Sattler und anderen schließt das Bild mit den Darstellungen Jetztlebender ab: Corinth, Heßhaimer, Hasemann und Kubin, dessen Originalblätter die Sammlung Felix Graefe-Wien zur Verfügung stellte. Julius Rodenberg.

Zur Leidener Wigaloishandschrift

Nirgends ist eine Zusammenarbeit von Kunsthistorikern und Germanisten wichtiger und unerläßlicher als bei Forschungen über Miniaturhandschriften. Ich wage die Behauptung, daß ein Philologe häufiger mit kunstgeschichtlichen Methoden Bescheid weiß, als daß umgekehrt ein Kunsthistoriker sich mit philologischen Problemen befaßt — so notwendig dies gerade für das beregte Gebiet ist.

In dankenswerter Weise hat V. C. Habicht in dieser Zeitschrift S. 471/75 auf den bekannten Leidener Kodex des Wigalois wieder aufmerksam gemacht und seine Illustrationen in den Gang der niedersächsischen Malerei einzureihen versucht. Habicht ist geneigt, in dem sich selbst nennenden Schreiber Johannes, Mönch zu Amelungsborn, auch den Miniator zu sehen. Der Philologe kann dem nicht zustimmen. Denn wenn auch der Text von einem niederdeutschen Schreiber auf niederdeutschem Boden für einen niederdeutschen Fürsten aufgezeichnet wurde, so herrscht doch in ihm durchaus die mitteldeutsche Sprachform, entsprechend der stilistischen Auffassung ritterlicher Epen, welche damals in Norddeutschland verbreitet war; die niederdeutsche Sprache galt im allgemeinen nicht für hoffähig, zumal nicht für ritterliche Stoffe.

Die Spruchbänder der Miniaturen dagegen enthalten reines Niederdeutsch (zufällig befinden sich auf den von Habicht mitgeteilten Abbildungen keine), und wo sich Textverse zitieren, mischt sich dem Miniator der heimische Dialekt in die hochdeutsche Sprache ein (vergl. E. Schröder in der Zeitschrift für deutsches Altertum, Bd. 45, S. 228). Hätte der Mönch Johannes auch die Miniaturen verfertigt, so hätte er ohne Zweifel bei Zitaten genau die Stelle angeführt, da ihm, wie der gute Text beweist, das Hochdeutsche geläufig war. Also können Schreiber und Miniator nicht dieselbe Person sein. Wir haben neben dem Schreiber Johannes noch einen niederdeutschen Miniator anzunehmen, vermutlich wohl aus dem gleichen Kloster Amelungsborn, das auch sonst im Mittelalter durch geistiges Leben sich auszeichnete; ein Bibliotheksverzeichnis aus dem Jahre 1412 zählt z. B. 440 Werke auf. Bei solcher Scheidung erklärt sich auch die von Habicht hervorgehobene Ungenauigkeit zwischen Text und Bild am ungezwungensten. Wolfgang Stammler.

Bibliographie der kostbaren Drucke

Auf Grund der in der Deutschen Bücherei eingegangenen Neuerscheinungen des deutschen Sprachgebietes bearb. von Dr. Jul. Rodenberg.

Die Bergpredigt (Ev. Matthäi 5/7). Schwarz- und Rotdruck. Initialen zeichnete und schnitt Hans Schreiber. Druck der Technischen Lehranstalten in Offenbach a. M. unter Leitung von Ernst Engel. 21 S. 8°. 1921. Pappumschlag M. 500.—.

Giacomo Casanova, Die Flucht aus den Bleikammern Venedigs. Mit 6 Rad. v. Magnus Zeller. In 500 num. Expl. in der Buchdruckerei Gustav Ascher G. m. b. H. gedr. Druck der Rad.: Künstlerpresse Worpswede. Nr. 1—150 auf handgesch. Bütten abgezogen. 101 S. 4°. Berlin, Hans Heinrich Tillgner. 1922. Dritter Tillgner-Druck. Hldrbd. M. 600.—.

Otto Dix, Radierwerk II. Mit einem Vorwort von Dr. Paul Ferdinand Schmidt. Teil 1: 6 Rad. 1 Bl., 6 Taf. 52×45 cm. Dresden-Klotzsche, Dresdner Verlag. Februar 1922. Graphische Reihe. Mappe 11. Hldr.-Mappe M. 3500.—.

Die Epistel St. Pauli an die Römer nach der Lutherschen Übersetzung. Mit 11 Rad. von Willi Jaeckel. In 100 num. Expl. auf der Handpresse bei Otto v. Holten gedr.; die Rad. wurden von Alexander Rogall in Berlin abgezogen. 21 S. 2°. Berlin, Erich Reiß. 1922. Elfter Prospero-Druck. Ausg. C: Hldrbd. M. 1500.—.

Fedor Michajlowitsch Dostojewski, Petersburger Träume. Übersetzt von Wladimir Astrow. Mit 3 Lithogr. von Walter Herricht. Als erstes Werk der Dortmunder Bibliophilen Vereinigung in 100 Expl. auf holländ. Bütten in Walter Tiemann-Mediaeval bei W. Crüwell, Dortmund, gedruckt. 17 S. 4°. Dortmund, Bibliophile Vereinigung. 1921. Hldrbd. M. 400.—.

Goethe, Die Novelle. Mit Zeichn. von Max Liebermann. Einmalige Auflage von 600 Expl. Gedr. in der Reichsdruckerei. Die von O. Bangemann geschnittenen Holzschnitte wurden mit der Hand von der Reichsdruckerei eingedruckt. 34 S. 4°. Berlin, Bruno Cassirer. 1921 (hrsg. 1922). Die Vorzugsausg. von 40 Expl., die die Holzschnitte auf China in Passepartout, in Lederkasten enthält, ist vergr. Ausg. A: Pgmbd. M. 3000.—, Ausg. B: Hpgmbd. M. 1500.—.

Wilhelm Hauff, Der Mann im Mond oder Der Zug des Herzens ist des Schicksals Stimme von H. Clauren. Mit Ursteindrucken von Hans Bohn. Gedr. bei Dietsch & Brückner in Weimar. 2 Bde. 189; 142 S. 8°. München, Hans v. Weber. 1922. Siebenter Dreiangeldruck. Einf. Ausg.: Pappbd. M. 360.—.

Anders Hjarmstedt, Der Brennende. Ein Gesang. Schrift und Buchschmuck von Marta Kallmann, Frankfurt a. M., in 375 Expl. gedr. in der L. C. Wittich'schen Hofbuchdruckerei in Darmstadt. Einband von Ph. Böcher in Darmstadt. Blockbuch. 10 Blätter. gr. 8°. Wolfach, Ferdinand Acker. 1922. Fünfter Hjarmstedt-Druck. Halbseide M. 175.— u. 50%, Hpgmbd. M. 250.— u. 50%, auf Kaiserl. Japan Hldr. M. 900.—.

Anders Hjarmstedt, Spinne. Eine Passion. In 375 Expl. gedr. in der L. C. Wittich'schen Hofbuchdruckerei in Darmstadt. Einbände v. Böcher, Darmstadt; farb. Originalschnitte u. Vorsatz v. Marta Kallmann, Frankfurt a. M. 15 S. 4°. Wolfach, Ferdinand Acker-Verlag. 1922. Sechster Hjarmstedt-Druck. Hldrbd. M. 400.—, Hlwbd. M. 250.—.

Jens Peter Jacobsen, Die Pest in Bergamo. Übertr. von Leo Johannes Feddersen. Mit 11 Orig.-Rad. von Alois Kolb. Satz und Druck des Textes wurde in der Walbaum-Antiqua auf Bütten unter Leitung von Prof. Georg A. Mathéy in den Werkstätten d. Staatl. Akademie f. graph. Künste und Buchgewerbe in Leipzig hergestellt. Einm. Aufl. v. 400 Expl. Einband von H. Sperling in Leipzig. 24 S. 4°. Wien, Leipzig, Avalun-Verlag. 1922. 17. Avalun-Druck. Nr. I—XXV: Mit Mappe, enth. d. sign. Sonderabzüge sämtl. Rad. auf Japanpapier; Ldrbd. vergr. Nr. 1—150: Ldrbd. M. 4000.—, Nr. 151—375: Hpgmbd. M. 2400.—.

Gottfried Keller, Feuer-Idylle. Mit einem Geleitwort von Dr. Hans Bloesch u. 13 Rad. von Richard Hadl. In 200 Expl. unter Aufsicht des Künstlers gedr. in der Offizin W. Drugulin; die Radierungen wurden vom Künstler auf der Handpresse in Bern abgezogen und hierauf die Platten zerstört. Erste Veröffentlichung der Schweizer Bibliophilen-Gesellschaft; eine Anzahl Exemplare wurde einem weiteren Kreise zugänglich gemacht. 28 S. kl. 8°. Bern, Richard Hadl, Eigerweg 7. In Ganzleder Frcs. 96.—; Ganzpgm. Frcs. 60.—; Hpgm. Frcs. 50.—; kartoniert Frcs. 44.—.

Robert Kohl, Acht Lithographien zu Macbeth. Mit Vorrede von Otto Holtze. Unter Passepartout. 69,5×49,5 cm. Leipzig, Dittrichring 1, Menes-Verlag G. m. b. H. 1922. Ausg. A mit je einer Orig.-Zeichn.: Lwd.-Mappe M. 1200.—, Ausg. B: Hlwdbd. M. 800.—.

Georg Oeconomides, Variété. Fünf Holzschnitte. Einl. von Ernst Köhler-Haussen. 50 num. u. sign. Expl. 47.6×37,8 cm. Dresden-Klotzsche, Dresdner Verlag. 1921. Neunte Mappe der Graphischen Reihe. Hlwd.-Mappe M. 900.—.

Die Offenbarung des Johannes. Zweiter Handpressendruck von Ernst Engel, Offenbach a. M., in 200 Abzügen. Mit 12 Holzschnitten von Joseph Weiß. 94 S. 23×14 cm. Pappumschlag M. 1500.—.

Hans Schiebelhuth, Hymne des Maropampa. Mit 12 handkolor. Holzschnitten von Walter Müller, Worpswede. Als erster Handdruck der Hollander-Presse, Worpswede, in 200 Expl. auf handgeschöpft. Bütten gedr. 10 S. 4°. Worpswede, Hollander-Presse. 1921. (Drucker: Dr. Walter und Mira von Hollander.) M. 250.—.

Heinar Schilling, Der verfluchte Dichter. „Gedr. als 5. Quarto des Dresdner Verlages im Febr. 1921 in der Abendrothschen Buchdruckerei in Riesa." Einm. Ausg. f. Freunde des Dichters in 100 num. u. sign. Expl. 57 S. 4°. Dresden-Klotzsche, Dresdner Verlag. 1921 M. 100.—.

Max Schwimmer, Zehn Lithographien (Mädchen; Liebespaar; Mörder; Blinder Gaukler; Harlekin u. Mädchen; Trinker; Gefangene; Tänzerin; Parkweg; Mondsüchtiger). 81,5×63,5 cm. Leipzig, Dittrichring 1, Menes-Verlag. 1922. Ausg. A mit je 1 Sonderabzug auf Bütten in rot. Hpgm.-Mappe M. 2000.—, Ausg. B: Hlwd.-Mappe M. 1400.—.

Aus der jüdischen Sittenlehre (Sprüche). Erster Handpressendruck von Ernst Engel, Offenbach a. M., in 100 Abzügen auf Büttenpapier. 24 S. 8°. 1921. Pappumschlag M. 400.—.

Max Slevogt, Zeichnungen zu Kinderliedern, Tierfabeln und Märchen. Einm. Aufl. v. 600 Expl. Gedr. in der Reichsdruckerei. Die von O. Bangemann geschnittenen Holzschnitte wurden mit der Hand von der Reichsdruckerei eingedruckt. 76 S. 4°. Berlin, Bruno Cassirer. 1922. Ausg. A: Pgmbd. M. 3000.—, Ausg. B: Hpmbd. M. 1800.—.

Friedrich Stüver, Krieg. 16 Rad. 80 num. u. sign. Expl. 2°. Dresden-Klotzsche, Dresdner Verlag. 1921. Achte Mappe der Graph. Reihe. Hlwd.-Mappe M. 1500.—, Hldr.-Mappe M. 2500.—.

Paul Verlaine. Auswahl französ.-deutsch. Unter Mitwirkung von Stephan Brock, Richard Dehmel, Franz Evers, Richard Schaukal u. a. hrsg. von Alfred Kühn. In 500 num. Expl. gedr. bei C. Brügel & Sohn in Ansbach. Nr. 1—150 auf echtem Bütten abgezogen, Nr. 1—15 von Bruno Scheer, Berlin, mit der Hand in Ganzmaroquin, Nr. 16—150 von H. Fikentscher in Kalblederbände geb., Nr. 151—500 in Halbleder. 93 S. 4°. Berlin, Pantheon-Verlag. 1922. Hldrbd. M. 400.—, Ldrbd. M. 750.—.

R. O. Voigt, Sechs Lithographien. 50×36 cm. Leipzig, Dittrichring 1, Menes-Verlag. 1922. Pappmappe M. 400.—.

Die Inseln Wak Wak. Eine Erzählung aus 1001 Nacht. Deutsche Übertragung auf Grund der Burtonschen engl. Ausgabe von F. P. Greve. Die Gedichte sind von Herbert Eulenberg frei bearbeitet worden. Mit 54 Steinzeichnungen von Max Slevogt. In 360 Expl. gedr. bei W. Drugulin. Die Handzeichnungen druckte M. W. Lassally in Berlin mit der Handpresse in den Text ein. 146 S. 43,5×33 cm. Berlin, Bruno Cassirer. 1922. In Bastseide geb. M. 7000.—.

Curt Wesse, Der grenzenlose Spiegel. Gedichte. Handpressendr. d. Officina Serpentis in 250 Expl. Typen von Gentzsch & Heyse, Satz von M. Hoffmann, Druck E. W. & E. H. Tieffenbach. 47 S. 4°. Berlin, Ernst Rowohlt. 1922. Pappbd. M. 150.—.

Carl Witt, Die tapferen Zehntausend. Mit Federzeichnungen von Max Slevogt. Vorwort von E. Hoffmann, Berlin. In 400 num. Expl. bei W. Drugulin gedr. Die Lithographien wurden auf der Handpresse von M. W. Lassally, Berlin, eingedr. 157 S. 4°. Berlin, Bruno Cassirer. 1922. Die 50 Expl. der Vorzugsausg., die die Lithographien ohne Text auf Japan in Lederkasten enthalten, sind vergr. Ausg. A: Ldrbd. M. 6000.—, Ausg. B: Hpgmbd. M. 4000.—.

Aus der Welt des Antiquariats

Frankfurter Bücherfreund. Mitteilungen aus dem Antiquariat von Joseph Baer & Co., Frankfurt a. M., Hochstr. 6. 15. Jahrg. 1921/22. N. F. Nr. IV, Heft 3/4. Aus dem Inhalt: Edm. Schilling, Handzeichnungen im Kupferstichkabinett der Kieler Kunsthalle. Mit 3 Taf. — Neue Erwerbungen. Graphik: A. Kupferstiche u. Holzschnitte des 15. u. 16. Jahrh. Mit 10 Taf. u. 1 Textabb. B. Handzeichnungen, Aquarelle u. Miniaturen des 13.—19. Jahrh. Mit 19 Taf. C. Werke über Handzeichnungen. — Holzschnitte und Kupferstiche von Dürer (Nr. 881—894), den beiden Beham, Hieron. Hopfer, Andrea Mantegna, außerdem ein Einblattdruck von ca. 1490 (Nr. 861), Schrotblätter. Aus den übrigen Neuerwerbungen erwähne ich u. a. Dan. Chodowiecki, M. Merian d. Ä. — Preis des vierteljährlich erscheinenden Heftes M. 20.—.

Kataloge

Antiquariat am Lützowplatz, Berlin W 62, Lützowplatz 1. Katalog 3: Erotica et Curiosa; Illustr. Bücher, Kunst; Neuerwerbungen. 986 Nrn.

Joseph Baer & Co., Frankfurt a. M., Hochstraße 6. Katalog 683: Deutsche Literatur von 1500 bis 1750. 594 Nrn. Darunter die Erstausgabe der Wiedertäuferbibel, von der nur die

Übersetzung der Propheten erschienen ist (1527); J. Fischart; Geyler v. Keysersberg; Ulr. v. Hutten, Nemo (1518); Lutherdrucke; Th. Murner; J. Wimpfeling u. a.

Beröa-Buchhandlung, G. m. b. H., Neustadt a. Aisch (Bayern). Der Gottesgelehrte. Auswahlkatalog Nr. 2. Nr. 973—2068. Nr. 1526: Seltener Lutherdruck mit schönem Holzschnittporträt, wahrscheinlich vom Petrarca-Meister Hans Weiditz, zu dem nicht hohen Preise von M. 800.—.

Das antiquarische Buchkabinett, G. m. b. H., Charlottenburg 4, Wielandstraße 10. Katalog 2: Illustrierte Bücher des 15.—19. Jahrhunderts. Kunstbücher. (Illustriert.) 388 Nrn.

Creutzer, wissenschaftl. Antiquariat, G.m.b.H., Köln, Hohenstaufenring 42. Rheinischer Antiquarius Nr. 8: Geschichte, Länder- und Völkerkunde (Kulturgesch., Biographien u. Memoiren, Familiengesch., Staatswissenschaft, Städteansicht. usw.). 1222 Nrn.

Oskar Gerschel's Antiquariat, G. m. b. H., Stuttgart, Eugenstraße 3. Katalog 99: Griech. Klassiker, Altertumskunde, Literat., Plato-Samml. 1218 Nrn.

Gilhofer & Ranschburg, Buch- u. Kunst-Antiquariat, Wien, Bognergasse 2. Katalog 144: Klassische Philologie, enth. die Bibliothek Prof. J. Hilberg u. a. mit Anhang: Klassikerausgaben des 15. und 16. Jahrh. 1977 Nrn. — Katalog 147: Kunstgeschichte (Lexika, Kunststätt., Architektur, graph. Künste, Kostüm- u. Uniformkunde, außereurop. u. oriental. Kunst, Kataloge usw.). 1683 Nrn. Die Preise sind in Schweizer Franken angesetzt.

Paul Graupe, Antiquariat, Berlin W 35, Lützowstraße 38. Katalog 102: Kunst- u. Kunstgewerbe, Architektur, Kostümkunde, Leben und Werke der Künstler; illustr. Bücher des 15.—20. Jahrh. 1258 Nrn.

M. Hauptvogel Nachf., Buchhandlung und Antiquariat, Leipzig, Lange Straße 32a. Katalog 46: Orientalia. 1159 Nrn. Ich mache vor allen auf Nr. 875 aufmerksam: Vorlesungen des Grafen de Galarza über allgem. Philosophie u. Ethik, geh. an der Univ. Kairo, WS 1919/20, in arab. Sprache; über Kant, Malebranche, Pascal, Avicenna usw.

V. A. Heck, Antiquariat, Wien I, Kärtnerring 12. Katalog 2: Ars medica (Volksmedizin, Kräuterbücher, Gymnastik, jüdische Ärzte, Porträts usw.). 325 Nrn. — Katalog 3: Seltene u. wertvolle Bücher aus 6 Jahrh. (Bibliographie, Buchdruck, Genealogie, Inkunabeln, Kostümwerke usw.). 507 Nr.

Dr. Hellersberg, Antiquariat und Verlag, Charlottenburg, Joachimsthalerstaße 3. Katalog 2: 150 Jahre deutscher Literatur (1740—1889). 2103 Nrn.

Karl W. Hiersemann, Leipzig, Königstraße 29. Katalog 508: Japan. Farbenholzschnitte und Schwarzdrucke, darunter solche von Harunobu, Kiyonaga, Shunsho, Utamaro, Buncho, Hiroshige, Kunisada u. a.; Holzschutitbücher, Rollbilder. Mit Künstlerverzeichnis. 597 Nrn. Vorzügl. Sammlung. — Katalog 509: Südamerika, enth. z. T. die Bibliothek d. Naturforschers Dr. Theodor Wolf, Dresden. 977 Nrn. — Katalog 510: Kulturgesch., enth. u. a. die Bibliothek des † Grafen Ernst zu Erbach-Erbach. (Astronomie, Embleme, Erotika, Hofgeschichten, Karikaturen, Kräuterbücher, Pferdezucht, Totentanz, Uhren usw.) 983 Nrn.

Robert Jahn, Leipzig-R., Göschenstraße 1. Katalog 12: Klassische Philologie u. Altertumswissenschaft (griechische u. latein. Schriftsteller; Sprachwissenschaft, Altertumskunde, Neulateiner usw.). Bibliothek Georges-Gotha. 1275 Nrn.

Alfred Lorenz, Leipzig, Kurprinzstraße 10. Katalog 261: Kunst (Kunstgeschichte, Bibliophielie, moderne Buchkunst, Graphik). 754 Nrn.

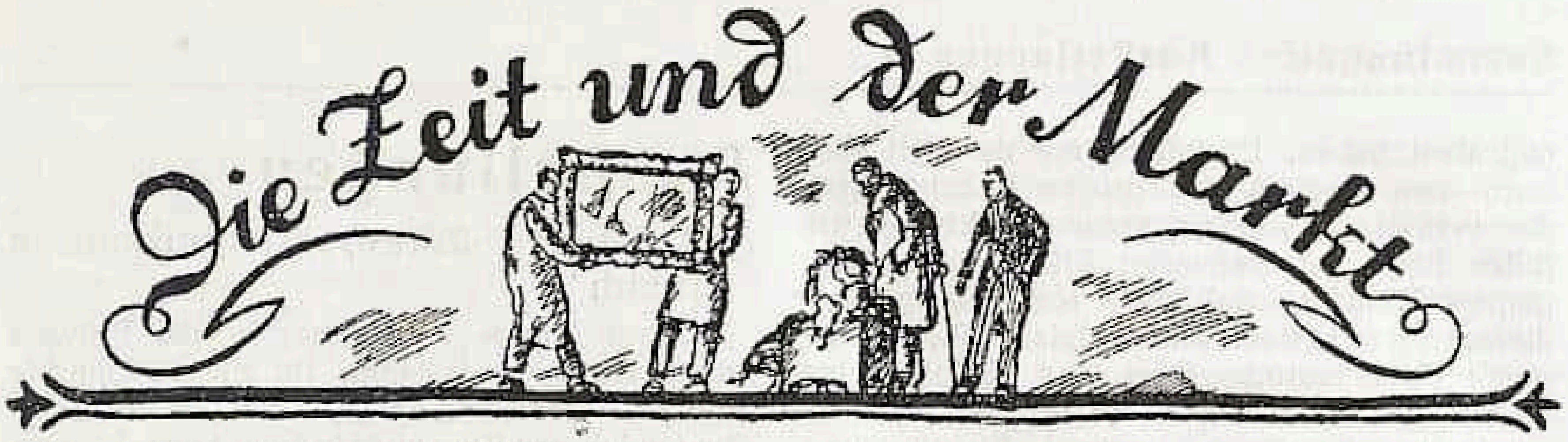
Maggs Bros., London W, New Bond Street. Katalog 387: Bibliotheca Aëronautica. With illustr. 1494 Nrn. — Katalog 403: America and the East. Early Georgraphies. 182 S., 532 Nrn. with indices and illustr. Darunter das sehr seltene Werk Johannes de Hees, itinerarius J. d. H. presbyteria Jherusalem, Köln ca. 1495 (Nr. 459) u. a. Inkunabeln und seltene Werke. — Katalog 407: Book Bindings: Historical u. Decorative. 336 S., 461 Nrn. m. zahlr. Abb. Hervorragende Samml. — Katalog 409: Books on art and allied subjects. 288 S., 1557 Nrn. m. Abb. — Katalog 416: Rare books, manuscripts, and bindings. 176 S., 417 Nrn. m. vielen Abb. — Katalog 418 (1912): French Literature including manuscripts, illustrated books, and armorial bindings. 256 S., 1193 Nrn. m. zahlr. Abbild. Ebenfalls eine ganz hervorrag. Samml. — Kataloge 401, 405, 411, 417, 421: Autograph lettes, signed documents, manuscripts. 599, 1434, 2475, 3300, 894 Nrn. m. zahlr. Abb. u. sehr seltenen Stücken. Sehr sorgfältig bearbeitete u. sehr gut ausgestattete Kataloge der großen englischen Firma.

Oskar Röder, Leipzig-R., Perthesstraße 8. Katalog 24: Geschichte, Geographie; Reisebeschreibungen. 1101 Nrn.

Ferdinand Schöningh, Osnabrück. Katalog 206: Galeriewerke, illustr. Werke, Kunstgesch., Länder- u. Völkerkunde; seltene Zeitschriftenreihen. 876 Nrn.

Adolf Weigel, Leipzig, Wintergartenstr. 4. Mitteilgn. f. Bücherfreunde. 4. F. Nr. 7/8. (Nachschlagewerke, Deutsche Literatur, Weltliteratur, Original- und Erstdrucke, Literaturgeschichte.) Nr. 1421—1737.

A. Wiedemann, Antiquariat, Bremen, Heerdentorssteinweg 43. Katalog 3: Illustrierte Bücher (Kunst- u. Kunstgesch., Deutsche Sprache u. Literat., Geschichte d. Kulturgesch.) 385 Nrn.



Sammlungen

Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

Die Ergebnisse der Ausgrabungen von Samarra haben jetzt im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin ihre endgültige Aufstellung gefunden. Diese deutschen Ausgrabungen bilden die erste größere auf Grabungen beruhende Untersuchung islamischer Denkmäler. Die Funde stammen aus dem neunten Jahrhundert n. Chr., während die Mschattafassade, das Hauptstück der islamischen Abteilung des Museums, ein Jahrhundert früher datiert wird. Samarra wurde im Jahre 836 vom Kalifen el-Mutasim als Residenz des Hofes gegründet und wuchs schnell zu einer Weltstadt, die sich in 2 km Breite und 33 km Länge am linken Tigrisufer hinzog, empor. Einige Jahrzehnte hindurch machte sie Bagdad den Rang streitig, bis im Jahre 883 al-Mutamid als letzter der acht Kalifen von Samarra nach Bagdad zurückkehrte und die Stadt dem Verfall entgegenging. Am Ende des 10. Jahrhunderts war dort nur noch eine dörfliche Niederlassung zurückgeblieben. Der eigentliche Bauherr von Samarra war der Kalif el-Mutuwakill. Er errichtete u. a. die große Moschee mit dem mächtigen Spiralturm, dem Wahrzeichen der Stadt, und verwandte allein auf Schloßbauten 200 Millionen Dirhem. Die Funde bestehen in mehr oder minder kleinen Bruchstücken, die nur selten zu ihrer ursprünglichen Form zusammengefügt werden konnten. Besonders gut gelang dies bei den die Wände umlaufenden Sockelfriesen aus Gipsstuck. Sie sind zum Teil in Originalen, zum Teil in vorzüglichen, an Ort und Stelle mit dem ursprünglichen Material angefertigten Abgüssen herübergeschafft worden. Ihre Ornamentik ist entweder mit der freien Hand oder mit Holzformen hergestellt. Die erste Technik schließt sich eng an die ornamentale Verzierung der Mschattafassade an. Von außerordentlicher Wichtigkeit sind die keramischen Funde. Man fand darunter zum erstenmal ostasiatisches Porzellan aus dem 9. Jahrhundert, dem Ende der Tangzeit, das bisher nicht bekannt war und aus China nach Mesopotamien importiert wurde. Bei der einheimischen Keramik spielte die sogenannte Lustermalerei die bedeutendste Rolle. Man suchte durch ihren Glanz die im Koran verbotenen Geräte aus Edelmetall nachzuahmen. In ihrer Färbung und Leuchtkraft übertrifft die Samarra-Keramik alles, was spätere Zeiten im Osten und Westen auf diesem Gebiete erzeugt haben. Sehr interessant sind auch die Bruchstücke von Wandgemälden sowie Überreste von Verglasungen, die in verschiedenartigen Techniken die Fenster der Moschee schmückten. Die Ausgrabungen bedeuten eine wesentliche Bereicherung der islamischen Sammlungen des Kaiser-Friedrich-Museums. Lehrreiche Auskunft über die Funde gibt uns eine anläßlich der Eröffnung der in der Groteschen Verlagsbuchhandlung erschienenen Broschüre von Prof. Friedrich Sarre. Curt Bauer.

Die Neuordnung der Badischen Kunsthalle

Die Neuordnung der Kunsthalle in Karlsruhe ist wieder um ein Beträchtliches weitergediehen. Während bisher vor allem die altdeutschen Säle und die Abteilung der deutschen Malerei der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (Feuerbach, Schirmer, die Romantiker und Nazarener) der durchgreifenden Neuordnung unterzogen worden waren, sind nun jetzt auch die Holländer und Franzosen in neuer Anordnung zugänglich gemacht. Die Karlsruher Sammlung holländischer Gemälde gehört zu den besten derartigen Sammlungen in Deutschland. Sie gibt einen im wesentlichen geschlossenen Überblick über die holländischen und flämischen Malerschulen des 17. und 18. Jahrhunderts. Die Anordnung geschah nach Bildgattungen in einer Reihe von kleinen Kabinetten, deren neutral grüner Wandton von ziemlich dunklem Grad eine wirkungsvolle Folie für das holländische Kolorit abgibt. Es erweist sich wieder, daß dunkle Töne, die in der holländischen Malerei die vorherrschenden sind, am klarsten und farbigsten gerade auf dunklem Grunde wirken. Man muß auch hier wieder bekennen, daß erst die neue Anordnung den richtigen Überblick und die richtige Einschätzung dieser Sammlung alter Holländer ermöglicht, die ausgezeichnete Werke von Brouwer, Teniers, Ostade, Metsu, Steen, van der Heijde, van Goijen, Netscher, van der Neer, Schalcken, Mieris, Dou, die als die wichtigsten genannt seien, enthält. Besondere Freude bereitet ein Kabinett mit wundervollen Stilleben von Huijsum, De Heem, Segers, Ruijsch und Heda. Über allem steht jedoch das Selbstbildnis Rembrandts, das Richard Dehmel einmal als eines derjenigen Bilder bezeichnet hat, die sich ihm am tiefsten in die Seele ein-

gegraben haben. Es stammt aus der Zeit kurz nach dem Unglück des großen Unheimlichen; der verhaltene Schmerz verbindet sich mit der stillen Reife des nahenden Alters zu höchster geistiger Einheit. Geschickte Restaurierung hat dieses wertvolle Dokument in seine ursprüngliche ovale Form zurückgeführt und zugleich eine Reinigung der Farben vollzogen, die nunmehr wieder in erster Frische leuchten. Als glückliche Neuerwerbung sieht man eine Landschaft Elsheimers, des römischen Malers deutscher Nation, ein meisterliches Werk, das in der Geschichte der Elsheimerforschung wohl noch eine wichtige Rolle spielen wird.

An die Holländerkabinette schließt sich der große Franzosensaal an, der eine erlesene Sammlung französischer Maler des 18. Jahrhunderts beherbergt. Boucher, Largillière, Rigaud, der gebürtige Schweizer Grimou (aus Romont) und andere geben hier einen klaren Begriff vom Wesen der französischen Rokoko-Malerei. Über alles Zeitliche hinaus führen dann die fünf berühmten Stilleben des Chardin, die zu den hervorragendsten Werken des Meisters gehören. Unfaßlich ist bei diesen, scheinbar anspruchslosen Bildern, wie das malerische Raffinement zu einer Selbstverständlichkeit von elementarer Natürlichkeit wird; die letzte Sachlichkeit führt hier unmittelbar ins Metaphysische. Zugleich erkennt man in ihnen die künstlerischen Ahnen der Malerei eines Renoir oder Cézanne.

Gleichzeitig mit der Neueröffnung der holländischen und französischen Abteilung wurde in teilweise provisorischer Anordnung die moderne Abteilung mit Werken von Schönleber, Baisch, Kanoldt, den übrigen Karlsruher Akademikern und ihren Weggenossen, sowie ein gesonderter Trübnersaal vorübergehend zugänglich gemacht. Für den weiteren Verlauf der Sommer- und Herbstmonate wird in der Kunsthalle eine Sonderausstellung von Werken aus Karlsruher Privatbesitz stattfinden, die sehr interessant zu werden verspricht. H. C.

Ein Toulouse-Lautrec-Museum

Ende Juli hat der französische Unterrichtsminister in der Geburtsstadt des Künstlers Albi (Tarn) einige Säle eröffnet, die Erinnerungen an das Werk Toulouse-Lautrecs enthalten und ein wertvolles Abbild von dem Schaffen eines der hervorragendsten Repräsentanten der neueren französischen Kunst geben. Ähnlich wie Montauban seinen Ingres, Grasse seinen Fragonard' St. Quentin seinen La Tour in den Museen geehrt hat, wird nun die kleine Stadt Albi dem Andenken Toulouse-Lautrecs gewidmet sein. n.

Paris

Für den kürzlich eröffneten neuen Saal des Luxembourg erwarb der Minister der Schönen Künste ein Bild von Le Fauconnier aus dem Besitz der Galerie Billiet.

Ausstellungen

Zur Edvard Munch-Ausstellung in Zürich

Edvard Munch war bisher in der Schweiz nur als Graphiker bekannt. Da und dort tauchte etwa eine seiner Lithographien auf, Gemälde von ihm fanden den Weg nicht in unser Land, blieben, sofern sie nicht in skandinavischen Besitz übergingen, in Deutschland hängen, in Berlin, das Munch recht eigentlich „gemacht" hat, oder anderswo. Die Schweiz schöpfte ihre Bekanntschaft mit dem Maler Munch bis vor kurzem nur aus Reproduktionen. Und nun plötzlich ein überraschender Umschwung: im Zürcher Kunsthaus steht der Besucher vor über 70 Gemälden und dem nach mehreren hundert Drucken zählenden, nahezu vollständigen graphischen Werk des Künstlers, vor einer Kollektion des Munchschen Oeuvres, wie sie in dieser Reichhaltigkeit überhaupt noch nirgends gezeigt wurde. Der deutsche Leser des „Cicerone" wird diese Feststellung sogleich mit der Bemerkung „Valuta" versehen. Zum Teil hat er recht damit, denn es ist kaum anzunehmen, daß es dem wenn auch ersten Kunstinstitut der kleinen Schweiz gelungen wäre, in normalen Zeiten eine derartige Ausstellung des Norwegers zusammenzubringen. Andererseits haben die letztjährige Ausstellung süddeutscher und schweizerischer Meister des Mittelalters, die große Hodlerschau u. a. zur Genüge bewiesen, daß Zürich als schweizerisches Kunstzentrum mit Demonstrationen aufrücken kann, die sich im europäischen Ganzen gut ausnehmen. Das Hauptverdienst um das Zustandekommen der Munch-Ausstellung ist Dr. W. Wartmann zuzuschreiben, dem eifrigen und gewissenhaften Konservator des Zürcher Kunsthauses. Er hat die mannigfaltigen Beziehungen angeknüpft, denen zufolge nicht nur der größte Teil des privaten deutschen Munch-Besitzes, über 20 Bilder, aus Berlin und Hamburg vor allem, sondern auch das Eigentum der skandinavischen Sammler, 30 Werke allein aus Kristiania, nach Zürich ausgeliehen wurden. Wozu eine stattliche Zahl von Werken aus Munchs eigenem Besitz kommt. Ebenso ist der gut illustrierte Katalog Wartmanns Werk. Die Einführung, ein wertvolles Essay über Munch und sein Werk, und die anschließende exakte chronologische Aufzählung der ausgestellten Arbeiten gewinnen nicht zuletzt dadurch an Bedeutung, daß sie bei engerem Kontakt des Verfassers mit Munch selbst, der vor und zu Beginn der Ausstellung längere Zeit in Zürich weilte, konzipiert wurden. Über die Art, wie sein Werk in Zürich gezeigt wird, äußerte sich der Künstler in Worten höchster Anerkennung. Es bereitet aber auch wirklich ein außergewöhnliches Vergnügen, die von der unter Maler S. Righinis verdienstvoller Führung stehenden Ausstellungskommission behängten zahlreichen Räume

zu durchſchreiten. In höchſt ſorgfältiger Weiſe ſind die Bilder gruppiert und auch bei der Verteilung der für den Laien faſt zu reichhaltigen graphiſchen Abteilung (über 400 Drucke) auf die verſchiedenen Lokalitäten waltete eine ſorgſame Hand.

Das große Intereſſe der oſtſchweizeriſchen Kunſtfreunde am impoſanten Werk Edvard Munchs, das ſich jüngſt auch im ſtarken Beſuch eines gediegenen Vortrags Curt Glaſers kundgab, ließ eine Verlängerung der Zürcher Ausſtellung wünſchenswert erſcheinen. Sie konnte dank den Bemühungen Dr. Wartmanns auch durchgeſetzt werden, und ſo wird denn die denkwürdige Schau in Zürich noch bis zum 27. Auguſt ſichtbar bleiben. Nachher wandern etwa zwei Drittel der ausgeſtellten Arbeiten nach Bern, wo ſie in der dortigen Kunſthalle nicht nur einer geſchmackvollen Plazierung, ſondern auch des regſten Beſuches der kunſtfreundlichen Bevölkerung ſicher ſein dürften. W.

Ausſtellung von Franzoſen und Neuerwerbungen in der Bremer Kunſthalle

Oft iſt das, was der Zufall ſchuf, vollendeter, als das Reſultat mühe- und planvoller Arbeit. So können ſich nur wenige Galerien, auch ſolche, die mit Intelligenz und Eifer franzöſiſche Malerei des 19. Jahrhunderts geſammelt haben, einer ſolchen Ausleſe des Beſten rühmen, wie ſie jetzt der erſte Ausſtellungsſaal der Kunſthalle enthält. Dort iſt es dank dem Entgegenkommen der Beſitzer augenblicklich möglich, die Bilderſchätze zweier Bremer Privatſammlungen zu zeigen, von denen allerdings manches ſchon von früheren Veranſtaltungen bekannt iſt.

Faſt alle die großen Namen, die nicht nur der zeitgenöſſiſchen franzöſiſchen, ſondern der geſamteuropäiſchen Malerei Geſicht und Richtung gegeben haben, ſind mit guten, zum Teil hervorragenden Werken vertreten. Da iſt die gigantiſche Figur von Delacroix, der uns, indem wir Abſtand von ihm gewinnen, weniger bedeutſam, als Kunſtrevolutionär, denn als ein letztes Beiſpiel jener großen Künſtlerperſönlichkeiten erſcheint, wie ſie im Zeitalter der Renaiſſance erwuchſen, vollgeſogen mit der Geiſteskultur ihrer Zeit, deren vollendeter Ausdruck und Wegweiſer ſie zugleich waren, reine Künſtler, Maler, und doch breiter fußend, ohne Metierengigkeit, große Geiſter ſchlechthin. Hier hängt die Untermalung ſeines „Löwen, der ein Pferd zerreißt", mit dem ganzen erſten Furor eines flammenden Temperamentes hingefegt, das Farbenkleinod ſeiner „büßenden Magdalena" und ſeine ſpäte „Löwenjagd", gewaltige Form gewordene Erregung, Farbe, die rauſchhaft ſchön, losgelöſt vom Objekt, vergeiſtigt, eigene, ewige Melodie des Lebens geworden iſt. Auch von Géricault, dem ung verſtorbenen, ſeinem Vorläufer, einer Ikarusfigur, die wie eine frühere Inkarnation von Delacroix erſcheint, iſt eines ſeiner ſeltenen Bilder, der „Corſo in Rom" vorhanden.

Corot iſt mit einer frühen italieniſchen Landſchaft vertreten, die in ihrer ſouveränen Einfachheit, in ihrer Vergeiſtigung des Naturvorwurfs wie ein Bruder des köſtlichen kleinen Blechens der Bremer Galerie anmutet. Conſtables Bedeutung erhellt eine kleine Landſchaft, ein ſandiger Abhang, die ebenſoſehr die neue Unmittelbarkeit ſeiner Naturanſchauung, wie ſeine innere Verwandtſchaft mit den großen holländiſchen Landſchaftern des 17. Jahrhunderts erweiſt. Von Courbet, der ganz Maler und nur Maler war, aber das mit unerhörter Stärke und Konſequenz, bekommen wir eine charakteriſtiſche Landſchaft, einen prachtvollen Kopf und vor allem den „Apfelblütenzweig" zu ſehen, der einen Gipfel reiner Malerei bedeutet.

Und dann vier Bilder von Monet, der wohl nie erſchöpfender als mit den Worten Cézannes charakteriſiert wurde, „Monet iſt nichts als ein Auge", und dann nach einigen Augenblicken des Nachdenkens bewundernd, „aber was für ein Auge". Renoir, dieſer franzöſiſchſte aller franzöſiſchen Maler des 19. Jahrhunderts, der Limoger, dem als ein glückliches Erbteil ſeiner Vaterſtadt etwas im Blute geſteckt zu haben ſcheint von der Liebe zum ſinnlich ſchönen Emaille der Farboberfläche, iſt nicht erſchöpfend, aber immerhin doch mit drei guten Bildern, einem kleinen Stillleben, einem wundervollen Blumenſtrauß und einem ſeiner Mädchenköpfe, deren weiblichen Charme nachzugehen, er nie müde geworden iſt, charakteriſiert. Eine bezeichnende gute Flußlandſchaft Sisleys rundet das Bild der impreſſioniſtiſchen Schule ab.

Neben Delacroix aber iſt Cézanne der Höhepunkt dieſes Raumes. Von ihm hängen hier ſeine berühmten „Tulpen", die entzückende kleine Landſchaft „Jas de Bouffan" und endlich die „Rote Erde", eine jener ganz reifen, ganz bedeutenden, in die Zukunft weiſenden Schöpfungen, bei denen ſich die Friſche des Naturerlebniſſes mit jenem letzten an Sublimierung der Form verbindet, das man klaſſiſch nennt.

Zwei Deutſche haben ſich zwiſchen die franzöſiſchen Meiſter, wie es ſcheint, verirrt. Aber wenn man recht hinſieht, ſo fühlt man, daß ſie durchaus hier am Platze ſind, daß Trübners „Kloſter Herrenchiemſee", mit dem vollen bravouröſen Können des Künſtlers und ohne viel von der bei ihm oft peinlichen Kälte der Empfindung gemalt, gute Figur in dieſer Umgebung macht, und daß der kleine Thoma „Tal bei Siena" eine jener ſeltenen reinen Schöpfungen des ſo Ungleichen iſt, ein Bild, das obwohl ſo typiſch deutſch, vielleicht das einzige im Saal iſt, das — in einer anderen Sprache zwar — dasſelbe ſagt, wie Cézannes „Rote Erde", eine jener vollendeten Harmonien darſtellt, die blitzartig erhellen, was eigentlich Kunſt iſt.

In den folgenden Sälen und Kabinetten sind die Handzeichnungen und Aquarelle ausgestellt, die das Kupferstichkabinett von 1914 bis heute erwerben konnte. Das heißt also in den Kriegs- und Nachkriegsjahren, in denen die äußeren Bedingungen für die Vergrößerung der Sammlung die denkbar ungünstigsten waren. Mehr denn je mußte Quantität durch Qualität ersetzt werden, und eine bewußte Beschränkung auf das spezielle Sammelgebiet, das auch das der Galerie ist, nämlich auf die Kunst des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart Platz greifen. Etwa 200 Blätter sind es, die so — in der Hauptsache durch Ankauf, zum geringeren Teil durch Geschenke — zusammengebracht wurden. Im ersten Saal fällt vor allem die reiche und gewählte Kollektion von Liebermann-Zeichnungen auf, unter ihnen das bedeutende Aquarell eines Hamburger Landhauses und ein Pastell, des Meisters Wanseegarten, voll der milden Abgeklärtheit seines Altersstiles. Auch Sleevogt ist mit mehreren Blättern, darunter zwei seiner schönen Aquarelle, die das Leichte, Graziös-improvisierende seines Talentes besonders glücklich zeigen, vertreten. Ein spätes Tuschblatt Corinths, ein Selbstporträt, gemahnt unwillkürlich in der unbekümmerten und dabei unendlich meisterlichen Technik, in der in die letzten Tiefen gehende Seelenanalyse, bei der der individuelle Mensch zum Menschen schlechthin wird, an Rembrandt. Auf drei Menzelblätter, darunter eine frühe Landschaft, stark und reich, wie alles, was der Meister in den 40er und 50er Jahren schuf, auf zwei monumentale Rötelzeichnungen von Hans von Marées, einen Leibl und ein herrliches Studienblatt von Delacroix sei außerdem noch mit besonderem Nachdruck hingewiesen.

In dem nächsten kleinen Saale sind die Modernen versammelt, die in mehr oder weniger engen Anschluß an die Tradition des Impressionismus, vor allem dem der Franzosen, sich entwickeln. Großmann und Pascin, die Maler aus der Künstlerrunde des Café du Dôme, geben den Ton an. Ein bedeutendes Aquarell Vlamincks, Arbeiten des Bremer Henry Roessingh, darunter einige seiner italienischen Landschaftsaquarelle voll südlicher Atmosphäre, ein Blatt von Heinz Baden und Verwandtes schließen sich an.

Es folgt der Raum mit Werken der sogenannten Expressionisten. Im Zentrum hängt eine leidenschaftliche Zeichnung ihres Ahnherrn van Gogh seiner letzen Schaffenszeit angehörend, ein Vermächtnis A. W. von Heymels. Dann einige der eindruckstarken Südseeinsulanerköpfe Noldes, seine wundervolle Aquarellwiedergabe eines tropischen Waldes und seine „Schwimmer" Eine groß aufgefaßte Zeichnung Kokoschkas, mehrere Aquarelle Heckels, eines von Kirchner, zwei von Pechstein, charaktervolle Zeichnungen Barlachs ergänzen und bestätigen die Ansicht, daß in der weniger bedachten Handzeichnung in der unmittelbaren und frischen Technik des Aquarells, ebenso wie in der Graphik, bisher die glücklichsten Leistungen des Expressionismus geschaffen wurden.

Den etwas lauten Kampfplatz, den dieser Raum bedeutet, verlassend, umfängt in den anschließenden zwei Kabinetten die geruhsame Atmosphäre, die von der deutschen Kunst am Anfang des 19. Jahrhunderts ausgeht. Zwei große Aquarelle Rottmanns, heroisch gesehene griechische Küstenlandschaften, drei Blätter Wasmanns, darunter zwei Mädchenprofile, die mit der Größe und Reinheit eines italienischen Frührenaissancemeisters gesehen sind, Landschaften Martin von Rhodens, eine Porträtzeichnung Franz Krügers und zwei Studienblätter Ludwig Richters sind in dieser Gruppe das Beste, was der Handzeichnungsammlung hinzugefügt werden konnte. Einige wenige Blätter alter Meister, unter denen eine Rötelzeichnung Guercinos, die Kettenbefreiung Petri, hervorragt, beschließen die Schau.

W. von Alten.

Zürich

Das Zürcher Kunstgewerbemuseum zeigt gegenwärtig eine mit Unterstützung der schwedischen Regierung von Dr. Gregor Paulsson organisierte Ausstellung schwedischen Kunstgewerbes. In hellen Räumen höchst zweckmäßig und gefällig untergebracht, erfreut diese Schau vor allem durch die Schlichtheit und Einfachheit des ausgestellten Gutes, das sich in Form und Aufmachung wohltuend von dem so vielfach überspannten, geschmäcklerischen Gebaren des zeitgenössischen Kunstgewerbes in Mitteleuropa abhebt. Der konservative Einfluß der alten schwedischen Bauernkunst äußert sich nicht nur in den Textilien, sondern auch in der Keramik und in den Möbeln. Künstlerisch gehobene Zweckform, die Forderung unserer Zeit, im schwedischen Gewerbe ist sie z. T. mustergültig erfüllt. Und zwar, was höchst bedeutsam erscheint, nicht durch die Arbeit eines einzelnen Kunstgewerblers, der für eine Gruppe von Liebhabern schafft, sondern durch die Industrie. Was die Glashütte Örrefors an geblasenen, geschliffenen und geätzten Gläsern, was die Fabrik Gustavsberg an Töpfereien und Geschirr zeigt, sind Massenartikel, die aber ästhetisch gewertet nicht nur als im besten Sinne modern angesprochen werden dürfen, sondern auch den praktischen Anforderungen durchaus gerecht werden. Auf Schritt und Tritt begegnet man derartiger industrieller Volkskunst, wenn man diesen Ausdruck für Massenartikel gebrauchen darf. Auf sie gründet sich die Hoffnung weitester Volkskreise in Europa. Wieweit es das harmonische Zusammenarbeiten von Industrie und Kunst bringen kann, belegen die Erzeugnisse dieser schwedischen Betriebe mit aller wünschbaren Deutlichkeit.

Bis im Frühjahr 1923 wird diese kleine, aber so ungemein vielsagende Schwedenschau in der

Schweiz gezeigt werden. Winterthur, St. Gallen und Bern haben sich nach Zürich zur Übernahme angemeldet. W.

Von Künstlern und Gelehrten

Ende Juni starb in Düsseldorf im Alter von 56 Jahren der bekannte Marinemaler Prof. Andreas Dirks, der in der Art der älteren Holländer das Seestück mehr im Stile des Genre gepflegt hat. — Der Maler und Graphiker Prof. Karl Caspar wurde vom bayrischen Staatsministerium für Unterricht und Kultus vom 1. Oktober an zum ordentlichen Professor der Akademie der bildenden Künste in München in etatmäßiger Eigenschaft ernannt. Prof. Caspar hatte vor kurzem einen Ruf als Nachfolger des verstorbenen Prof. v. Haug nach Stuttgart erhalten, dem er in Anbetracht der Münchner Berufung nicht Folge leistet. — W. Kandinsky ist als Professor und Lehrer für Malerei an das staatliche Bauhaus nach Weimar berufen worden. — In München starb, 65 Jahre alt, der Genremaler Prof. Max Gaisser. — Marc Chagall, der vor einiger Zeit aus Rußland nach Berlin übersiedelt ist, hat kürzlich noch einen großen Freskenauftrag in Moskau ausgeführt, wo er die Wandbilder für das staatliche jüdische Kammerspielhaus geschaffen hat.

Verschiedenes

Die Otto Kahn-Sammlung

Zu dem im letzten Heft veröffentlichten Beitrag von Frank E. W. Freund sandte der Verfasser folgenden das Carpaccio-Bild betreffenden Nachtrag, der als wichtige Ergänzung mitgeteilt sei:

Gerade während ich die Korrektur zu dem Aufsatz über die Sammlung O. Kahn las, erschien im Juliheft des „Bulletin of the Metropolitan Museum of Art", in dem der hier behandelte Carpaccio jetzt erstmals über den Sommer öffentlich ausgestellt ist, eine kurze Abhandlung über das Bild, die der Kurator der Bilderabteilung des Museums geschrieben hat. Darin wird über die Herkunft des Werkes mitgeteilt, daß es zur Sammlung des Capt. B. C. Vernon-Wentworth of Wentworth Castle zu Barnsley in Yorkshire, England gehört habe und mit dieser zusammen im Jahre 1919 bei Christie in London versteigert worden sei.

Ich habe bei Messrs. Knoedler den Katalog dieser Versteigerung einsehen können und fand das Bild dort unter Nr. 34 verzeichnet. Der damalige Eigentümer hielt es offenbar für einen „heiligen Hubertus", unter welchem Titel es im Katalog aufgeführt wird. Die Kunsthandlung Sully & Co. erwarb es damals und zahlte volle £ 33600 dafür, ein recht hoher Preis, besonders wenn man bedenkt, daß die anderen Werke dieser Sammlung keine sehr hohen Preise eintrugen. Das Bild muß, während es zu der Vernon-Wentworth-Sammlung gehörte, so gut wie unbekannt geblieben sein, denn es ist nirgends in der Carpaccioliteratur erwähnt.

Seitdem es nun hier im Metropolitan Museum hängt, hat der Kurator der Abteilung für Waffen und Rüstungen die Rüstung des jungen Ritters im Vordergrund, den ich für eine Darstellung des heiligen Georg halte, besonders studiert und dabei herausgefunden — charakteristisch genug für Carpaccios Art zu arbeiten —, daß dieselbe kein einheitliches Stück darstellt, sondern aus Teilen zusammengesetzt ist, die aus ganz verschiedenen Zeiten stammen, ja daß sogar, wiewohl die meisten Teile italienisch sind, Halsstück wie Schwert deutsche Arbeiten darstellen. Einige der Stücke sollen nun so späten Datums — frühestens ca. 1520 — sein, daß daraus allein anzunehmen sei, daß dies eines der letzten Werke Carpaccios sein müsse, das er wahrscheinlich — als Porträtauftrag — für das Festland ausgeführt habe, als er der in Venedig selber zur Herrschaft gelangten neuen Richtung wegen keine Bestellungen in der Lagunenstadt mehr erhalten konnte.

Daß der junge Ritter das Porträt einer bestimmten Persönlichkeit darstellt, halte ich für sicher. Das aber spricht noch keineswegs gegen die Annahme, daß mit ihm der heilige Georg gemeint sei. Denn auf vielen Carpacciobildern und in den dargestellten Heiligen sind unzweifelhaft „Porträts" zu finden.

Und was die Datierung anbelangt, so kann ich mich trotz allem nicht dazu entschließen, dieses Werk, das mir die ganze volle Manneskraft des Künstlers zu vertreten scheint, seiner letzten, „mystischen" Periode zuzuweisen, in der die „Natur" eine ganz andere Rolle spielt als in diesem köstlichen Frühlingstraum. Ich halte es immer noch für das Werk der Jahre um 1508, vermag allerdings keine Erklärung für die Darstellung auf ihm von Waffenstücken zu geben, die erst um ca. 1520 zur Verwendung gelangt sein sollen. F.

Rembrandt-Kritik

Hofstede de Groot, der vorzügliche Kenner, der sich in letzter Zeit nicht allzuoft öffentlich zum Wort gemeldet, hat sich durch die Valentiners Ergänzungsband in den „Klassikern der Kunst" von verschiedenen Seiten zuteil gewordene Kritik veranlaßt gesehen, seinerseits zu den Dingen Stellung zu nehmen und soeben unter dem Titel: „Die holländische Kritik der jetzigen Rembrandt-Forschung und neuest wiedergefundene Rembrandt-Bilder" bei der Deutschen Verlagsanstalt, Stuttgart, eine drei Bogen starke, mit 14 Abbildungen versehene Schrift erscheinen lassen. Daß ein Mann wie Hofstede die Valentinerschen Zuschreibungen fast ausnahmslos bekräftigt und zumal gegenüber Bredius mit überlegener Schärfe verteidigt, ist eine Tatsache, die für die Beurteilung der Valentinerschen Arbeit

nicht nebensächlich erscheint. Daß es andererseits Hofstede nicht schwer hat, einen „Kenner“ wie Herrn Kronig kurzerhand abzufertigen, braucht kaum erwähnt zu werden. Dagegen ist die Auseinandersetzung mit Prof. Martin, dem Direktor des Mauritshuis, vor allem methodologisch wichtig. Die ironische Liebenswürdigkeit der Hofstedeschen Polemik gibt im übrigen der Veröffentlichung von vornherein eine sympathische Note. Überraschen muß als Tatsache das Schlußkapitel, in dem Hofstede zwölf neue ans Licht gekommene Rembrandt-Bilder beschreibt und wissenschaftlich fixiert. Daß diese sämtlich abgebildet sind, macht diese Arbeit nicht zuletzt im Hinblick auf Valentiners Band zu einer sehr wertvollen Ergänzung des bisher in den „Klassikern der Kunst“ vereinigten Rembrandt-Oeuvres. B.

Ein amerikanisches Kunstforum

Der Bürgermeister von New York, Mr. Hylan, hat den schönen Ehrgeiz, seine Stadt zum Zentrum aller Künste zu machen und seinen Namen als großen Kunstförderer zu verewigen. Deshalb hat er mit seinen Beamten einen gewaltigen Plan ausgearbeitet, demzufolge in der Nähe des Central Park ein „Kunstzentrum“ in der Form dreier Gebäude innerhalb schöner Anlagen errichtet werden soll, das sowohl den bildenden wie den darstellenden Künsten dienen wird. Das Mittelgebäude soll die größte und herrlichste Oper der Welt werden; das eine rechts ein städtisches Schauspielhaus und Konzertsaal, das andere links eine große Ausstellungshalle für Gemälde und andere Werke der bildenden Künste. Skulpturen sollen auch in den Anlagen zur Ausstellung gelangen. Auch Schulen für Musik und Kunst sollen in diesen Gebäuden untergebracht, kurz, das ganze gegenwärtige Kunstleben der Stadt in ihnen konzentriert werden. Man spricht von etwa 30 Millionen Dollars, die das Riesenobjekt kosten wird. Pläne für die drei Gebäude, im Stile griechischer Tempel, sind bereits entworfen, und es gilt nun die Sanktion für die Enteignung des notwendigen Grund und Bodens zu erhalten, die allein Unsummen verschlingen wird. Natürlich haben sich Parteien für die eine oder die andere Lokalität gebildet (wobei wohl auch allerlei „Interessen“ mitspielen dürften), so daß es mit dem Beginn des Baues wohl noch gute Weile haben wird. Es sieht aber doch so aus, als ob früher oder später das Projekt zur Durchführung gelangen werde. Einen großen Teil des Geldes erwartet man durch Subskriptionen zu erhalten. Für die bildenden Künste, die bisher in New York stark unter dem Mangel eines größeren Ausstellungsgebäudes zu leiden hatten, würde die Errichtung eines solchen sicher von höchstem Wert sein. Es steht nur zu wünschen, daß in ihm keine einseitige Kunstpolitik getrieben wird. Aber von diesen „kunstpolitischen“ Fragen hat man überhaupt noch nichts in Verbindung mit dem Riesenplan gehört, und doch hängt davon letzten Endes alles ab. Denn die Gebäude an sich bedeuten wenig. Ein nur zu beredtes Zeugnis dafür ist der Riesenbau des „Millionärtheaters“, in dem jetzt die leichteste Muse mimt, singt und tanzt! F.

Die Frankfurter Messe

Die nächste Kunstmesse wird vom 24. September bis 15. Oktober stattfinden. Neben der Ständeschau des Kunsthandels wird eine Ausstellung „Badisch-pfälzischer Kunststätten“ veranstaltet. Das Meßamt der Stadt Frankfurt a. M. bittet alle Besitzer von Badensien und Palatinensien um Leihgaben, deren Anmeldung durch die Geschäftsstelle der Kunstmesse — Frankfurt a. M., Rathaus, Römer — dankend entgegengenommen wird. Diese ist auch zu allen sonstigen Auskünften jederzeit gerne bereit.

Erscheinungstermin	
Heft **17**	7. September
„ **18**	21. September
„ **19**	5. Oktober

Redaktionsschluß	
Heft **17**	30. August
„ **18**	13. September
„ **19**	27. September

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Reitrain am Tegernsee, Post Rottach.

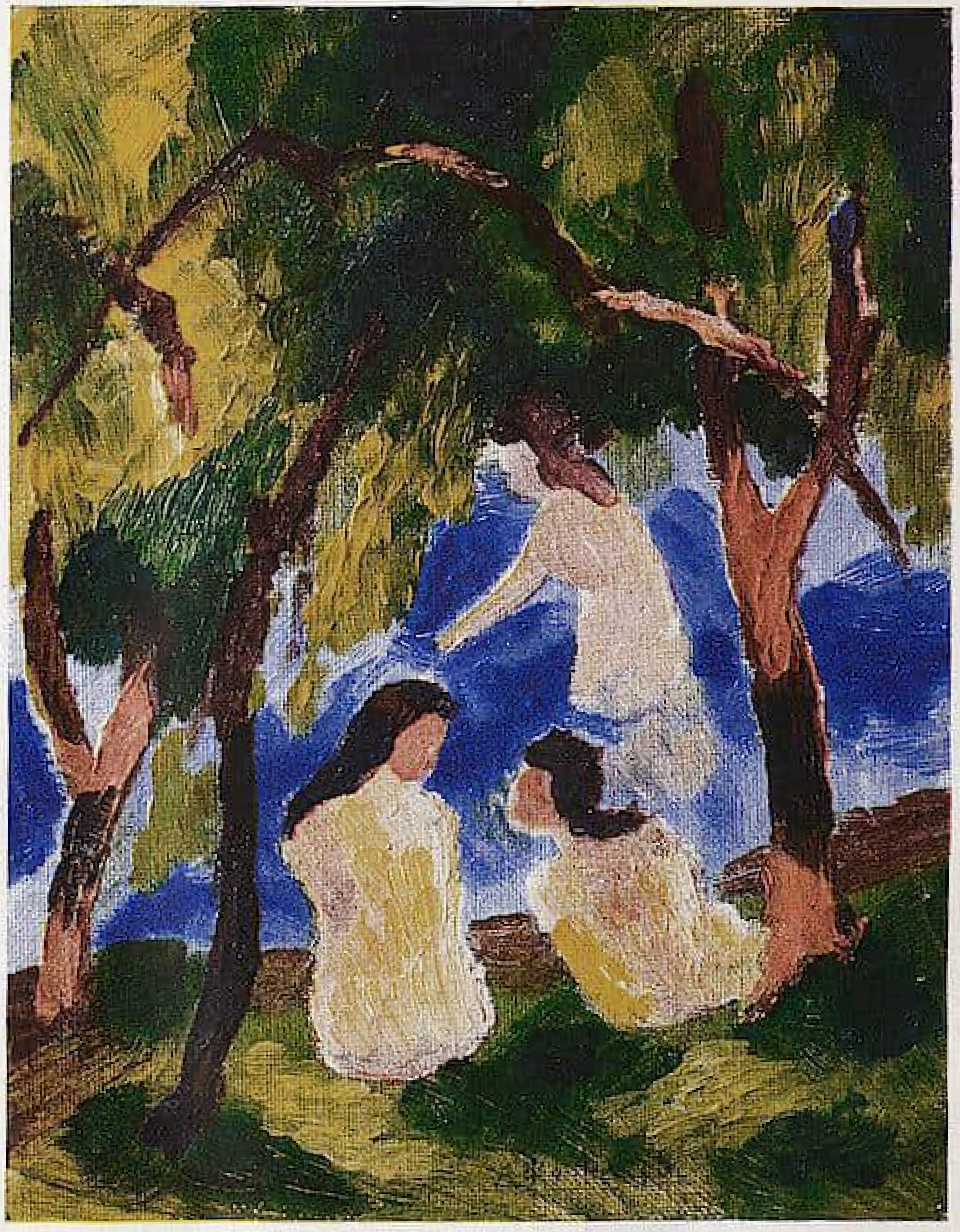
Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone“:

BERLIN: Curt Bauer, Berlin-Südende, Märkische Str. 3, II, Tel. Steglitz 110. / MÜNCHEN: Dr. Leopold Zahn, München, Kaulbachstr. 35, I / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Marienstr. 19 / ÖSTERREICH: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerstr. 10 / NIEDERLANDE und BELGIEN: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Willem van Outhoornstraat 29 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelsangstr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / ENGLAND: Dr. Fritz Bodmer, London WC 1, 34 Woburn Square / ITALIEN: Dr. Augusto Calabi, Mailand, Via Petrarca 16 / DÄNEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Hotel Belvedere, Raadhuspladsen / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 120 Haven Avenue, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Pietras 361 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92

Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2
Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Akad.
Lesehalle



August Macke. Badende

Auguſt Macke

Von WALTER COHEN / Mit acht Abbildungen auf vier Tafeln und vier Abbildungen im Text

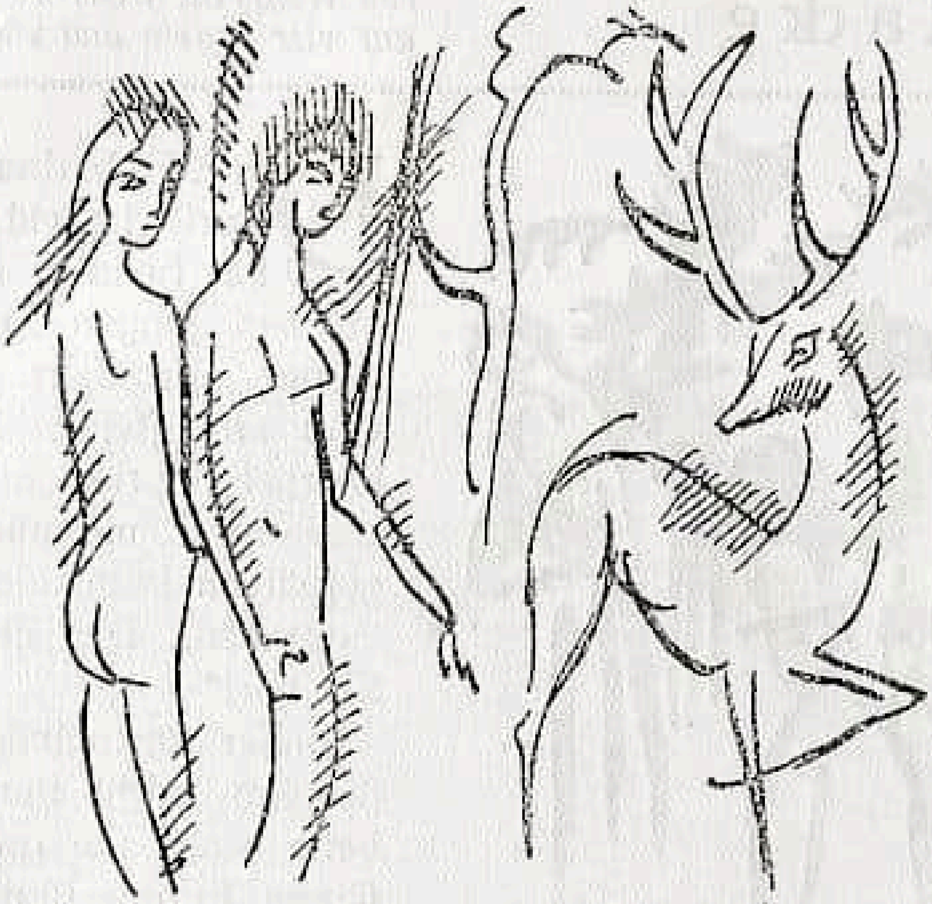
Den „Fröhlichen Rheinländer“, den Springinsfeld von vierzig Jahren“ hat Heinrich Manns ätzender Stift in dem jungen Ende der „Jagd nach Liebe“ porträtiert. Dieſer Maler, der vom unverſtellten Kitſch zur Sezeſſion übergeht, ſpricht alſo „Nun, und meine Gabe iſt es, mit glücklichem Genie einem gefälligen Publikum was Hübſches vorzumachen. Das iſt die Kunſt, glauben Sie mir!“

Dieſer Rheinländer iſt in der Tat unſterblich, nicht nur als Maler. Sternheim ward nie galliger, als da er in ſeinen Europa-Roman das Kapitel des Rheinländers hineinbaute, des ſtreberiſchen Preußen, der auch als Student nichts als Karriere im Sinne hat. Es iſt eine ſehr liebloſe Kritik, die hier geübt wird, aber ſie hat ihre Berechtigung, wenn auch als „Rheiniſches“ geſchildert wird, was weſensnahe, ja in gleicher Form, in anderen Deutſchen lebt. Solche Äußerungen ſtehen in augenfälligem Gegenſatz zu der Selbſtverherrlichung, die in den Ländern am Rhein mit Vorliebe auf Koſten norddeutſcher Landsleute ausgeübt wurde. Die echte, heute noch lebendige Romantik der Rheinlandſchaft hat hier eine Verzerrung erfahren, die Widerſpruch herausfordern mußte.

Aber es gibt ein anderes Rheinland und einen anderen Rheinländer, von dem weder Mann noch Sternheim zu wiſſen ſcheinen. Das Rheinland, das ſich in Hölderlins gewaltigſtem Gedichte ſpiegelt, es lebt noch heute. Des Rheinſtroms befruchtende Kraft, die Fülle der Landſchaft mit ihren Weinbergen und Roſengärten, all das Herzſtärkende, das ſich dem Touriſtengewimmel verſteckt, in Seitentälern birgt, die weite Ebene des Niederrheins, wo Cleve, Emmerich, Xanten der Wiederentdeckung harren, dies alles hat ein Geſchlecht herangezogen, das dankbar ohne Prahlerei der Heimat ergeben iſt, fern, jenem Fanatismus der Enge, der den Begriff Heimatkunſt zum Spottwort verzerrte. Längſt hat der Drang nach allzu leichtem Lebensgenuß der gerade vom Preußentum anerzogene Sinn für Sachlichkeit und ernſte Arbeit verſcheucht. Das in großen Teilen induſtrialiſierte Rheinland verſpart ſich, was nach Romantik ausſieht und klingt, für ſpärliche Feſttage. Gern geht es allzu Gefälligem aus dem Wege. Die künſtleriſche Jugend iſt ſelbſt im traditionsſtarken Düſſeldorf nicht minder radikal als in Berlin und Dresden etwa. Radikal in Geſinnung freilich mehr als der eigentlichen Kunſtübung, die ererbten Geſchmack, und ſei es auch nur Geſchmäcklertum, ſelten ganz vermiſſen läßt.

Ein wirklicher Dichter, der Rheinländer Joſef Ponten, hat beſſer als je ein anderer, das Verhältnis dieſer jungen Generation zu dem gekennzeichnet, was einſt als „Romantik“ dem Rhein ſo verwachſen war wie der Rebſtock, jene Romantik, die in der Kunſt in dem ſpärlichen Werk des prachtvollen Fohr ihr Höchſtes gab und die dann als Spätromantik alle, aber auch alle Keime des gefährlichſten Kitſches barg. „Aber auf das jüngere Geſchlecht wirkt die ſüße Romantik nicht mehr, die den Müttern und ſelbſt den geſchäftsſtarken Vätern auf der Hochzeitsreiſe noch eine Träne der Rührung entlockte. Es verklagt die Klage. Sein Sinn ſpannt ſich auf die Seele der Dinge mehr als auf die Erſcheinungen, und es fühlt ſich dem Fürchterlichen näher als dem Gefälligen.“ (Ponten, Die erſte Rheinreiſe.)

Macke iſt weſtfäliſcher Herkunft (geb. zu Meſchede im Sauerland am 3. Januar 1887),



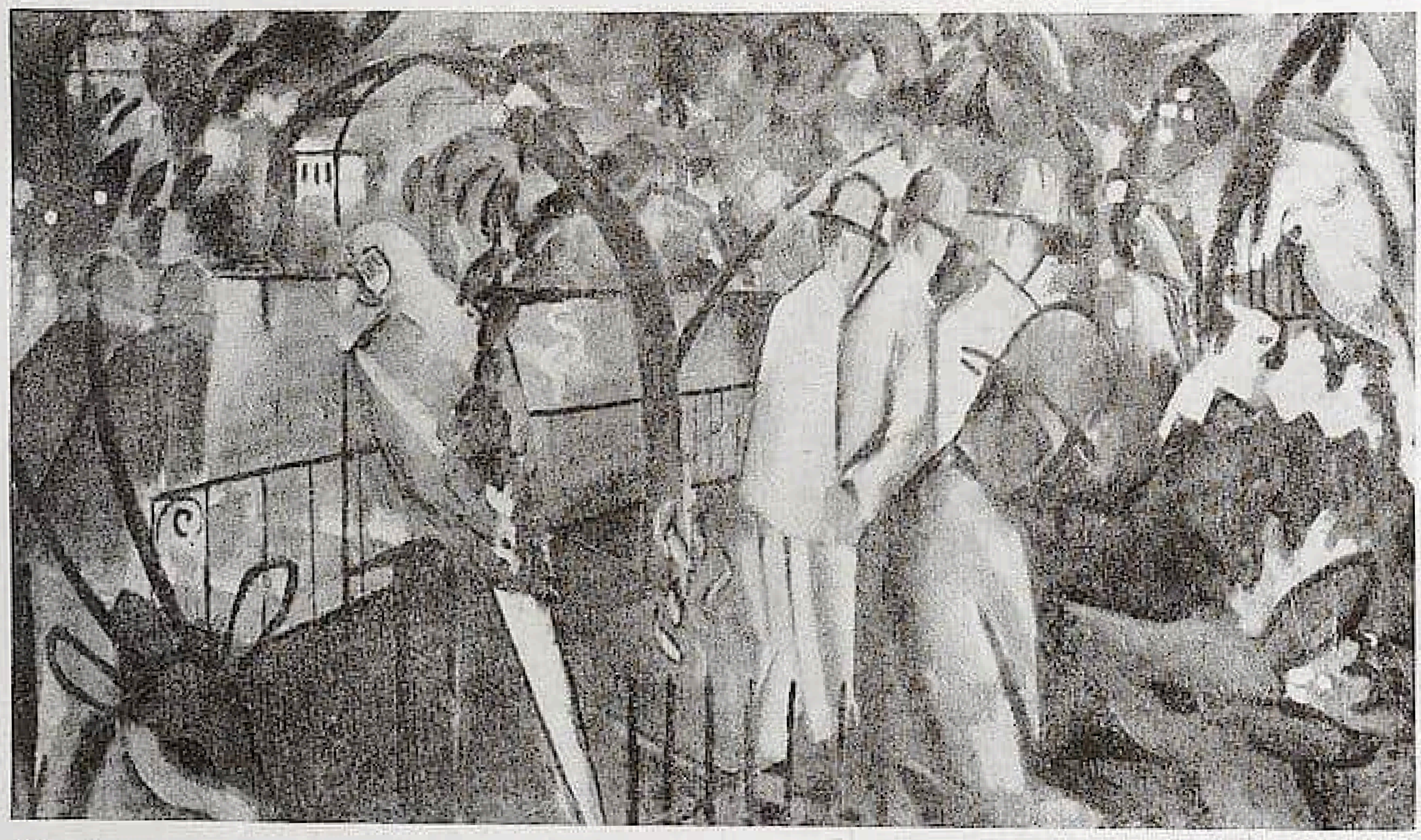
August Macke. Zeichnung.

aber da er ganz früh nach dem Rheinlande gekommen ist und die längste Zeit seines Lebens, das an Kürze dem von Fohr und Niederee vergleichbar ist, am Rhein zubrachte, ist er nie anders denn als Rheinländer angesprochen worden. Als der Kölnische Kunstverein zu Anfang des Jahres 1918 seine fast historisch gewordene Ausstellung „Das junge Rheinland“ eröffnete, bildete mit Fug und Recht die erste Gedächtnisausstellung für den im zweiten Kriegsmonat Gefallenen das Herz der ganzen Veranstaltung. „Junges Rheinland“ ist Macke in reinerem Sinne als die große so benannte Künstlervereinigung, die später in Düsseldorf begründet wurde. Wer Mackes Kunst, wie es noch jüngst geschah, mit dem Schlagwort „dekorativ“ abtut, verkennt in der jungrheinischen Malerei alles, was ihre Eigenart und Stärke ausmacht. Diese Kunst ist zu einem großen Teile auf das Optische gestellt und aufs engste ist sie verknüpft mit der unbeschreiblichen Heiterkeit und Farbenfülle des rheinischen Landschaftsbildes. Wie haben sich doch frühere Düsseldorfer um seine Wiedergabe bemüht und wie blaß und wesenlos erscheint das Meiste ihrer Produktion, wenn man von dem einzigen Caspar Scheuren absieht! Aber auch er spannte sich auf die Erscheinung der Dinge, ging dem Vedutenhaften nicht immer aus dem Wege. Die gesunde rheinische Sinnlichkeit sucht man in den Erzeugnissen der späteren Rheinromantik vergeblich auch da, wo sie ganz irdisch bleibt.

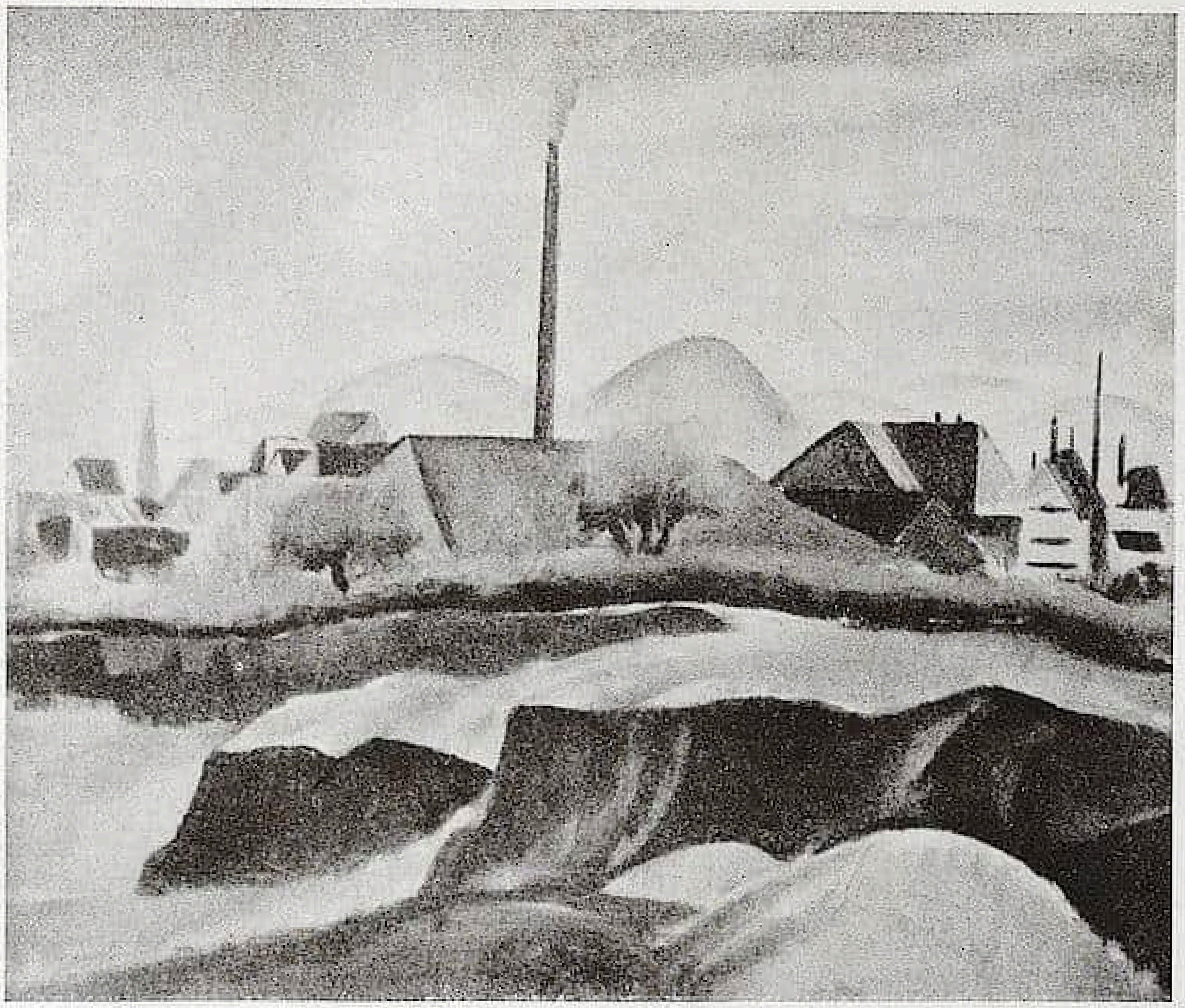
Wie Macke die Seele der Dinge suchte und der Erscheinung doch nicht untreu wurde, mag ein Bild wie die hier abgebildete „Rheinische Landschaft mit Fabrik“ aus dem Jahre 1913 lehren. Das Motiv lag wörtlich auf seinem Wege, wenn er sein im nördlichen Teile Bonns gelegenes Wohnhaus verließ, um zum Rhein zu wandern. Die Fabrik war da und dahinter lagerten sich die sieben Berge, den meisten ein ärgerlicher Gegensatz, dem Maler Wohltat und vielmehr als ein „Motiv“. Der damals sechsundzwanzigjährige hat hier in eine geradezu klassische Form gebracht, mit den Mitteln des echten frühen Expressionismus und einer Palette, wie sie nur ihm zu eigen war, was berufsmäßigen „Landschaftsmalern“ so selten gelingt, die Einheit von Natur und verwegen hinein gepflanztem Menschenwerk. Die merkwürdige Sicherheit der Formengebung, die sich in diesem kleinen Bilde ausspricht, findet man bereits bei den ganz frühen Erzeugnissen, wie dem „Nackten Mädchen mit Kopftuch“ von 1910.

August Macke hat kurze Zeit auf der Düsseldorfer Kunstakademie zugebracht — Erinnerungen an diese Episode des Achtzehnjährigen finden sich in seinen Äußerungen „Im Kampfe um die Kunst“, die Antwort auf den Protest deutscher Künstler (München,

August Macke. Vier Mädchen. 1912.
Städt. Galerie, Düsseldorf.



August Macke. Zoologischer Garten. 1912.
Sammlung B. Koehler, Berlin.



August Macke. Rheinische Landschaft mit Fabrik. 1913.

August Macke. Rotes Haus im Park. 1914.

August Macke. Zeichnung.

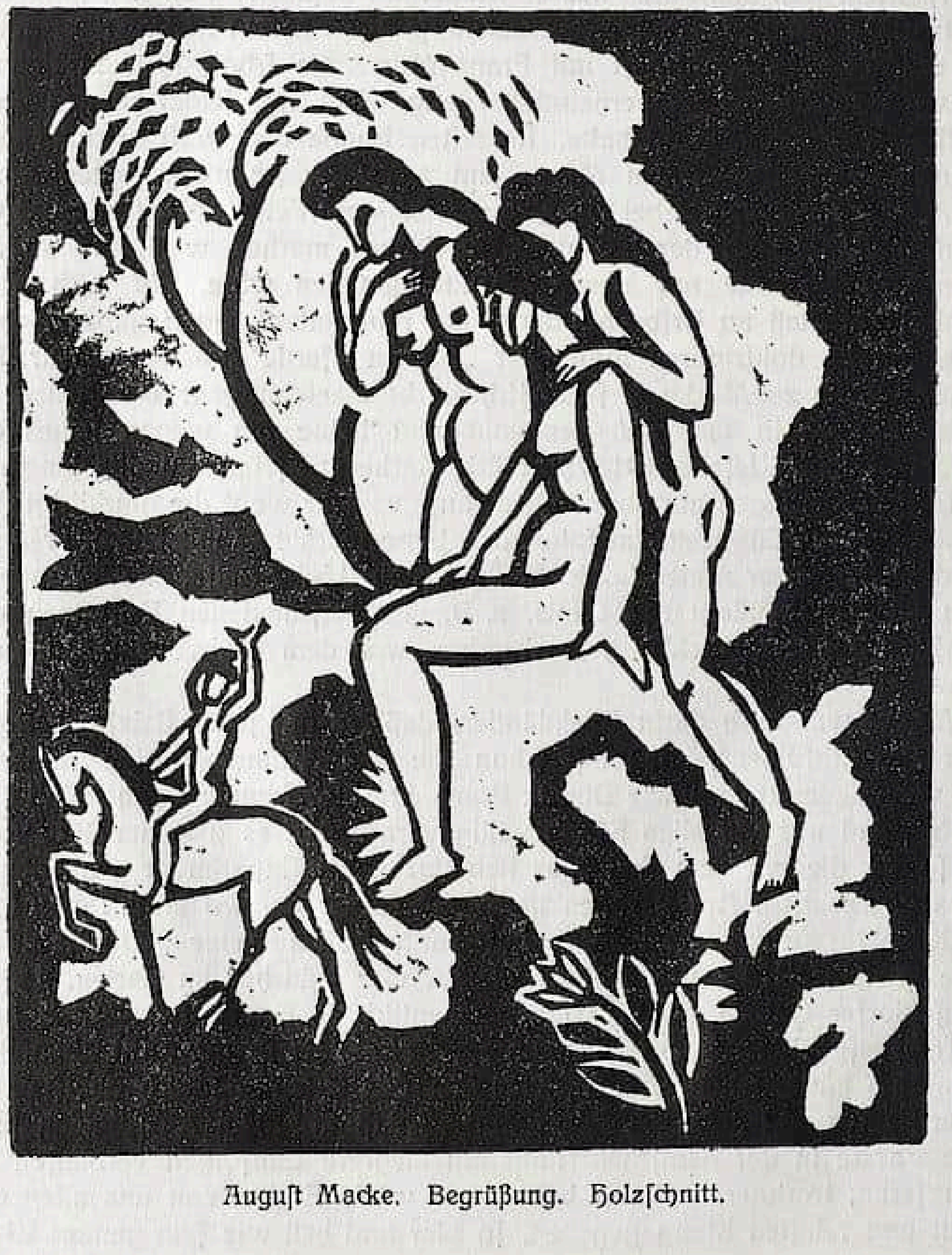
Piper, 1911). Mehr gab ihm Paris, das er wiederholt besuchte. Von den jüngeren Pariser Künstlern trat Delaunay dem an Temperament so verwandten Rheinländer am nächsten. Wichtiger wurde die Freundschaft mit Franz Marc, die schon 1909 in Tegernsee geschlossen wurde, wo der Jungverheiratete einige Zeit mit seiner jungen, selten verständnisvollen Gattin zugebracht hatte. Im ersten Bande der 1920 erschienenen Briefe, Aufzeichnungen und Aphorismen Marcs sind zehn der schönsten Seiten der Freundschaft mit Macke gewidmet, dabei ein Nachruf aus dem Felde datiert vom 25. Okt. 1914, der hoffentlich für immer der Legende den Garaus machen wird, als ob Macke in diesem Freundschaftsbunde nur der Nehmende gewesen wäre. Für mich bestand nie ein Zweifel daran, daß an Ursprünglichkeit der rein-malerischen Begabung der jüngere Künstler dem etwas doktrinären Maler der „Blauen Pferde“ überlegen war. In Bayern trat auch Kandinsky zu Macke in freundschaftliche Beziehungen; der ganze Kreis des „Blauen Reiters“ sah in ihm den Benjamin und liebte ihn wegen seines unverstellt jugendlich-rotbackigen Wesens. 1913 hielt sich Macke mit seiner Familie längere Zeit in der Schweiz, in Hilterfingen am Thuner See, auf; es war wohl die glücklichste Zeit auch für seine künstlerische Tätigkeit. Im folgenden Jahre machte er mit seinen Freunden Paul Klee und dem Schweizer Maler Louis Moilliet eine Afrika-Reise, die besonders in den funkelnden kleinen Ölbildern aus Tunis, z. B. den verschiedenen Fassungen des „Türkischen Cafés“ mit das Stärkste hervorbrachte, was dem Frühvollendeten zu schaffen vergönnt war.

August Macke war auch darin Rheinländer, daß er mit jener Reizsamkeit und jener Leichtigkeit des Einfühlens, die einst schon die alten Kölner in eine gefährliche Abhängigkeit von Niederländern wie Dierick Bouts brachte, fremde Formeneinflüsse in sich aufnahm. Sie sind nicht in allen Fällen völlig verarbeitet; es gibt Gemälde von Macke, besonders solche, die mit dem Kubismus liebäugeln, die Experiment geblieben sind und nicht restlos überzeugen. Am stärksten ist Macke immer da, wo er mit dem ihm eigentümlichen Gefühl für Eurhythmie starke, lebhaft-bunte Farben zu einem Strauße zusammenbindet, wie in dem 1912 entstandenen Bilde der vier Mädchen im Garten, das seit 1918 in der Düsseldorfer Galerie hängt. Was gelegentlich in Frühbildern etwas hart wirkt, hat die Afrikareise blühend und warmtönig gemacht. Es ist gar nicht abzusehen, was Macke uns noch hätte geben können, wenn er den Krieg glücklich überstanden hätte. „Wir Maler wissen gut“, schrieb Franz Marc, „daß mit dem Ausscheiden seiner Harmonien die Farbe in der deutschen Kunst um mehrere Tonfolgen verblassen muß und einen stumpferen, trockneren Klang bekommen wird. Er hat von uns allen der Farbe den hellsten und reinsten Klang gegeben, so klar und hell wie sein ganzes Wesen war.

Gewiß ahnt das Deutschland von heute nicht, was alles es diesem jungen, toten Maler schon verdankt, wieviel er gewirkt und wieviel ihm geglückt ist."

Marcs „Deutschland von heute" ist das von 1914. In dem Deutschland, das nach dem Kriege mit übermenschlicher Anstrengung äußere und innere Wirren zu überwinden strebt, sind die Macke-Naturen immer seltener geworden. Mit großer und ganz tiefer Sehnsucht denken wir an eine Zeit zurück, in der ein junger wahrhaft begnadeter Mensch von lächelnder Kraft und blühender Gesundheit die Heiterkeit seiner Seele den Geschöpfen mitteilte, die er in von äußerer Not nicht gehemmten Verhältnissen spielend wie ein Kind und doch ein Mann an aufrechter Gesinnung bildete. Ein gemeinsamer Freund sah August Macke kurz vor dem Aufbruch in den Krieg in seinem Heim am Thuner See, und als er Abschied genommen hatte und mit dem Dampfer an der kleinen Villa vorbeifuhr, erschien der Künstler noch einmal in sorgloser Morgenkleidung, unter dem vorspringenden Dache wie ein Riese aufragend.

„Mit fröhlichen Bewegungen seines ganzen Körpers winkte er lachend Abschied." Am 26. September 1914 traf ihn bei Perthes in der Champagne die tödliche Kugel.

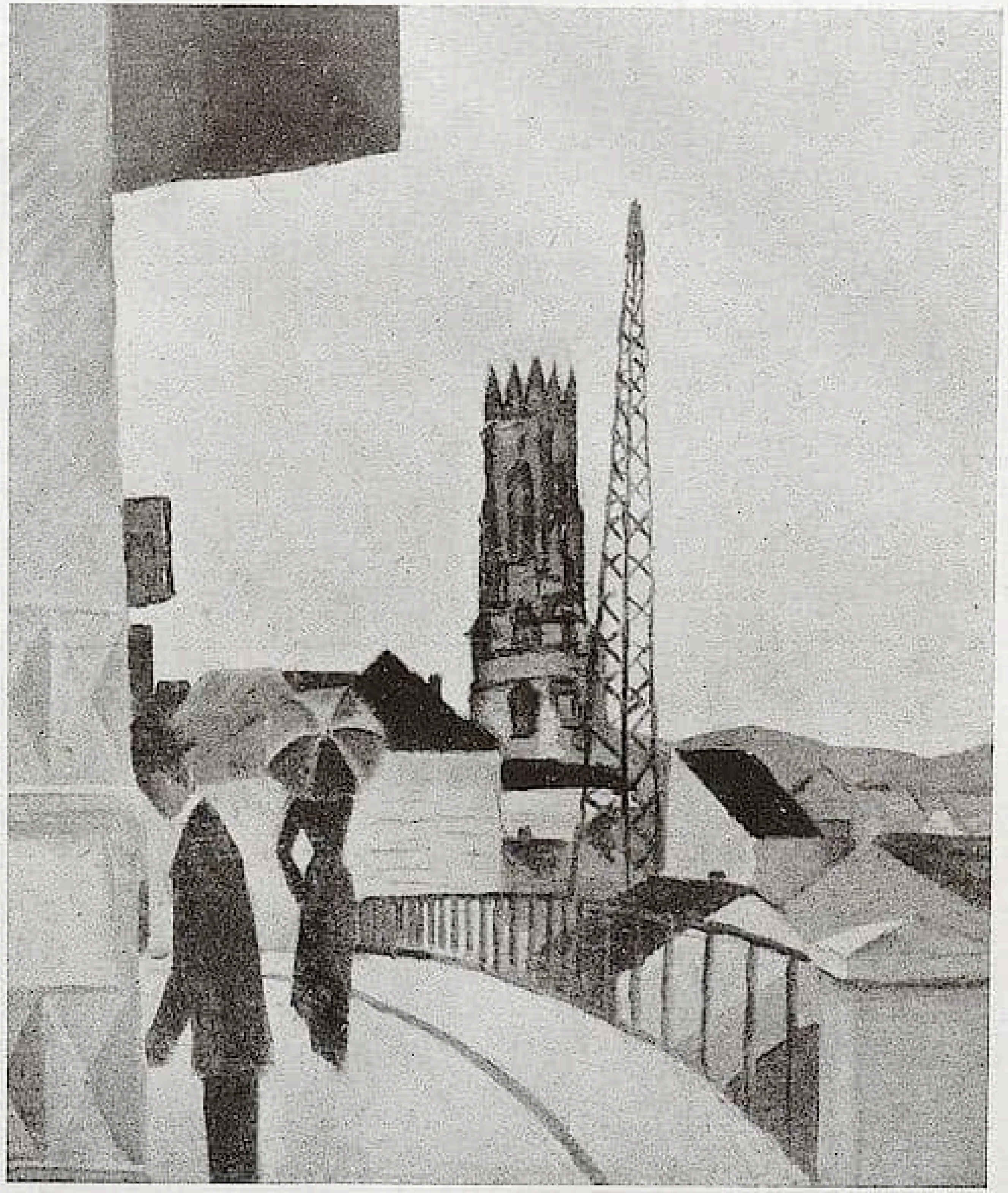


August Macke. Begrüßung. Holzschnitt.

August Macke. Lesender Mann im Park. 1914.

August Macke. Mädchen mit gelben Strohhüten. 1914.

August Macke. Fräulein vor Hutladen. 1914.



August Macke.
Kathedrale in Freiburg i. d. Schweiz. 1914.

Pariser Kunstsommer

Von ADOLPHE BASLER | Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln

Die offiziellen Salons / Prudhon / Das zweite Kaiserreich / 100 Jahre französischer Malerei / André Lhote / Gimmi / Kayser / Pankiewicz / Vente Kahnweiler / Derain und sein Kreis

Um meine letzte Chronik vervollständigen zu können, entschloß ich mich zum Besuch der offiziellen Salons. Wie immer vereinigen sie eine Unmasse aufgehängter Bilder, die nur beweisen, daß es wenig genug Edles in der Malerei gibt. — In der Société Nationale des Beaux Arts verdient die Ausstellung moderner japanischer Malerei besondere Erwähnung. Die junge Schule von Nippon strebt sich zu europäisieren. In engem Anschluß an die modernen Richtungen wird die Ästhetik der französisch-impressionistischen Schule für die jungen japanischen Maler zu einer Art künstlerischer Religion. Mit der ihnen eigenen Geschicklichkeit schaffen sie eine Malerei, die keiner Qualitäten entbehrt.

In dem Salon der „Französischen Künstler" interessiert allein Bonnat. Seine Porträts sind zwar prosaisch bis zur Geschmacklosigkeit, aber von reinster Konstruktion, lebendig, ausdrucksvoll, wie es bei einem akademischen Maler selten der Fall ist. Akademiker insofern nicht, da man ihn wohl als außergewöhnliche Erscheinung unter den offiziellen Künstlern ansehen muß. Dieser heute beinahe Neunzigjährige ist erstaunlich in seiner Bemühung um kraftvolle Gestaltung und knappe Ausführung. Um die Intensität des Ausdrucks, den er seinen Bildnissen zu geben versteht, werden ihn auch anerkannte unabhängige Maler beneiden müssen.

Im Petit Palais hatte Lepauze eine retrospektive Ausstellung Prudhons zusammengestellt. Die reine Größe und Klarheit Davids und Ingres fehlt diesem Eklektiker, der ohne Zweifel seine Zeit zu begeistern verstand. In gleicher Weise um den großen Stil Poussins wie um die malerischen Vorwürfe der Holländer bemüht — er liebte die Maler des XVIII. Jahrhunderts — wie Géricault nicht selten exaltiert, stets sorgfältig in der Zeichnung, die er edel herauszubringen versuchte, hat Prudhon ein vielseitiges Werk geschaffen. Nachfolger von ihm kann man in manchen modernen Stilisten von heute erkennen, ihrem leichten Charme oder den großen Effekten, die sie in der Art raffinierter Koloristik erzielen.

Der Ausstellung des zweiten Kaiserreichs im Pavillon Marsan widmet Vauxelles eine treffende und feinsinnige Kritik. Der leitende Gedanke der Veranstalter dieser Ausstellung war, nach den Worten Vauxelles, zu zeigen, daß Napoleon III. und besonders die Kaiserin Eugénie in ihrem Wunsch, einen weniger bürgerlichen Stil als den der Julimonarchie zu schaffen, sich an die Kopisten der Renaissance und des Louis XV. halten mußte, da es jener Zeit an Kunstgewerblern und Architekten fehlte, die Neues zu bilden verstanden. Erstmals beweist dies nicht, daß es unter dem zweiten Kaiserreich keine selbständigen Künstler gegeben hat. Man hat sie nie gesucht, man hat die Schlaffheit derer, die nichts anderes als Kopien herzustellen verstanden, in Anspruch genommen. Der Staat hat in diesen Dingen niemals Vorahnung bewiesen, besonders aber nicht unter einem Regenten von schwacher Natur, einer unkultivierten Regentin und einem Oberintendanten der Schönen Künste wie es Nieuverkerque war, ein Weltmann ohne jedes Verständnis für Courbet, Manet oder Puvis. Sicher war unter den drei Protagonisten der verständnisvollste Napoléon III., der aus den letzten Mitteln seiner Kasse Bilder von Corot kaufte und entschieden Carpeaux protegierte. Die Kaiserin dagegen träumte allein Marie Antoinette zu imitieren. Man denke an den Geist, den Geschmack, die Stellung einer Pompadour. Ihr verdanken wir, was man fälschlich Louis XVI. nennt. Unter dem leitenden Einfluß dieser erstaunlichen Frau

erwachte die Reaktion gegen die äußerſte Aſymetrie des Rokoko eines Meiſſonnier und Oppenordt. Wenn wir die Regelmäßigkeit à la greque in den Geſimſen auftreten ſehen, die Vertikale und Horizontale die Nüchternheit der Profile kennzeichnet, die ſich 30 Jahre ſpäter in den für Marie Antoinette angefertigten Möbeln wiederfindet, ſo iſt dieſe Stilwendung auf die Marquiſe von Pompadour zurückzuführen, die des ausſchweifenden Laub- und Muſchelwerks müde geworden war. Die Nachfolger und Nachahmer Leleus, Bennemans und Martin Carliers haben ſich bis zu derart phantaſtiſchen Extravaganzen verſtiegen, daß eine Rückkehr zur Logik, zur Klarheit und einer geſunden Einfachheit notwendig und von der Vorſehung gewollt ſchien. Die Pompadour kam alſo zu ihrer Zeit. Wir brauchen daraus nicht zu ſchließen, daß den Tuilerien und der Compiègne eine künſtleriſche Favoritin fehlte, gewiß aber hat Madame de Montijo ihre Miſſion, die die Künſtler jener Zeit von ihr hätten erwarten können, nicht erfüllt.

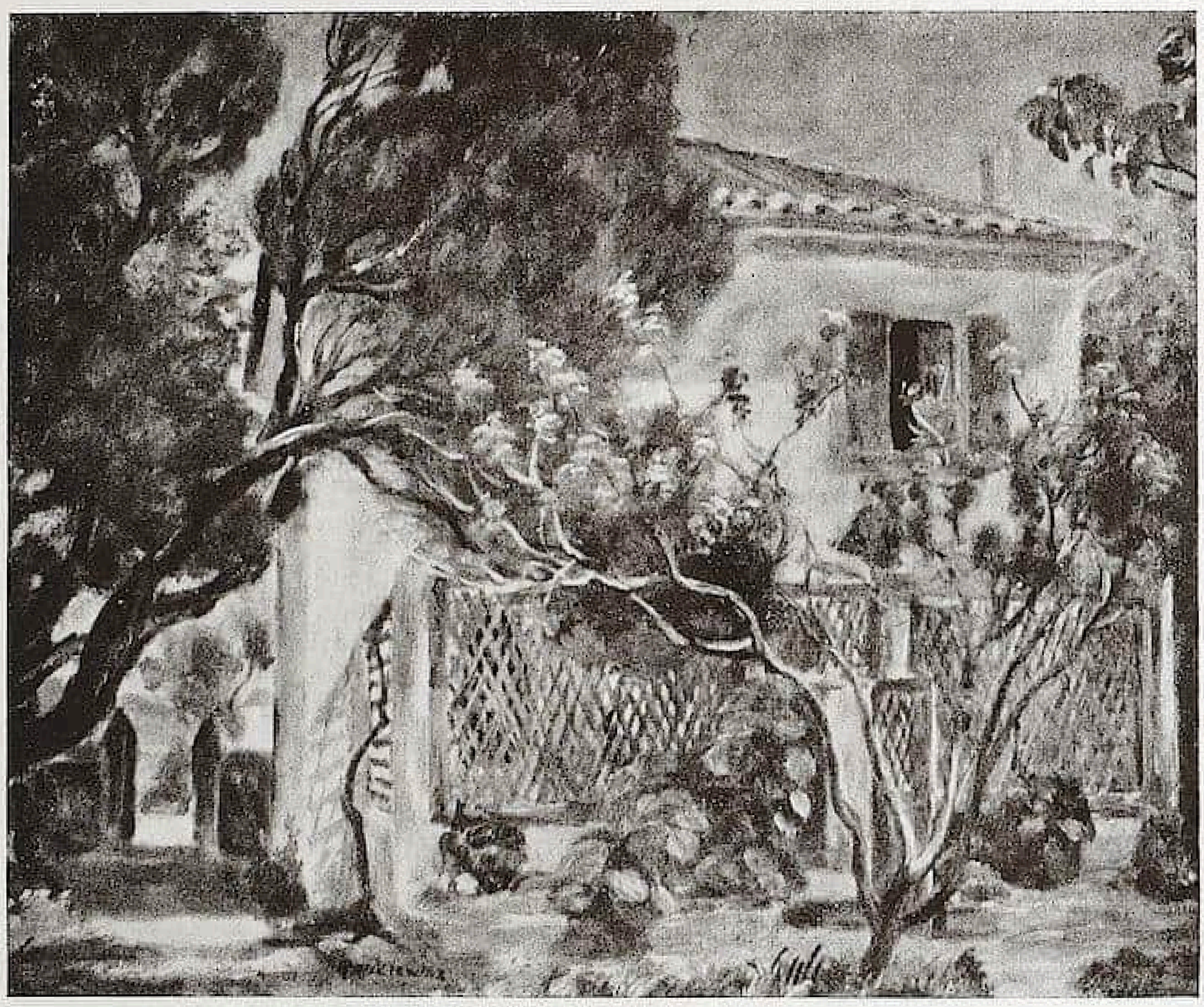
Auf die von Blanche, Koechlin und Lhote organiſierte Ausſtellung „Hundert Jahre Malerei" folgte eine zweite bei Paul Roſenberg, die wieder zu einem neuen Triumph Corots wurde. Sein 1875 entſtandenes „Bassin de Pêche de Dunkerque" wurde der Gegenſtand größter Bewunderung unzähliger Künſtler und Liebhaber, dieſes Wunder ewiger Jugend, das zugleich die Werte der Alten und den Reiz des jungen, den Impreſſionismus vorherahnenden Neueres vereint. Die Auswahl der hier zuſammengeſtellten größten Meiſterwerke war erſtaunlich. Neben 14 Corots waren erſtklaſſige Bilder von Cézanne, Delacroix, Manet, Renoir, Sisley, Toulouſe-Lautrec und Henri Rouſſeau zu ſehen.

Dieſes Beiſpiel Paul Roſenbergs verſuchte die Galerie Bernheim Jeune in einer Ausſtellung nachzuahmen, die ihre Auswahl bis zu Matiſſe und Derain zog und außerdem einige Hauptwerke Daumiers brachte.

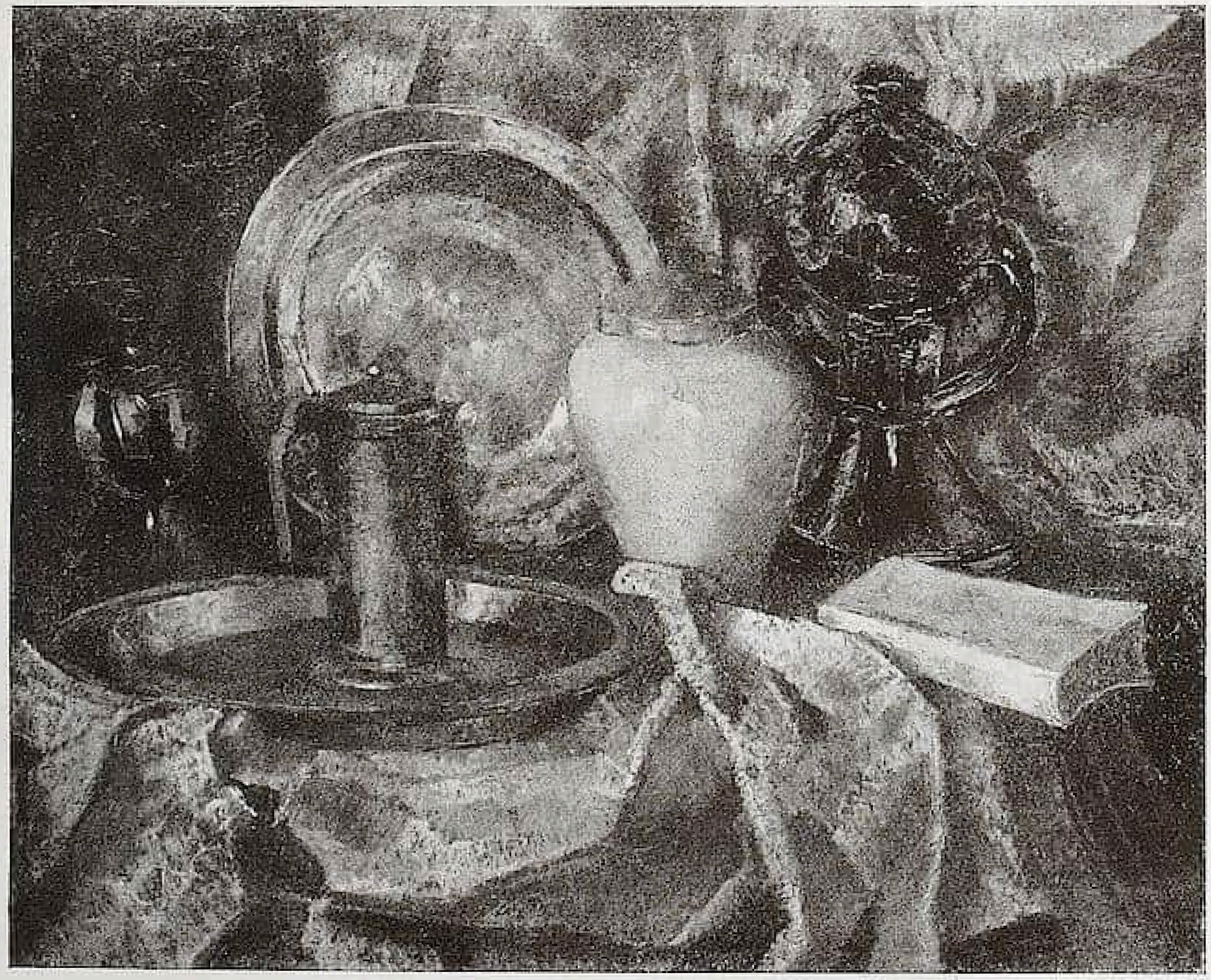
Die Galerie La Licorne zeigte eine André Lhote Ausſtellung. Dieſer äußerſt intelligente Kunſtſchriftſteller iſt unglücklicherweiſe ein ebenſo mittelmäßiger Maler. Er bemüht ſich, gute Bilder zu fabrizieren, alle geiſtreichen neuen Geſetze anzunehmen, ſeine kubiſtiſchen und nichtkubiſtiſchen Freunde auszulegen und zu verteidigen, er ſelbſt aber bleibt nur ein geſchickter Aquarelliſt. Es iſt ſchade, ſoviel vergeudete Kraft zu ſehen. Lhote hat ſchon verſucht, Werke der Louvre-Meiſter in Kuben aufzulöſen, in die Gefolgſchaft Picaſſos ehrerbietig zu treten. Aber trotz ſeiner Begeiſterung für Picaſſo und den Kubismus wird er von den Kubiſten nicht mehr beachtet als von Derain. Dieſen hat er als „den größten lebenden franzöſiſchen Maler" verkündet und ihm die Vaterſchaft dieſes Neoakademismus zugeſchrieben, der aus den ſo wenig authentiſchen und in der Hauptſache von ihm ſelbſt geführten Intrepretationen Davids hervorgegangen iſt. Übermäßige Intelligenz hat Lhote irre geführt.

Mit größerem Vergnügen habe ich die Ausſtellung von Gimmi betrachtet, der trotz übertriebener Stiltendenzen Offenheit und Friſche nicht vollſtändig verloren hat. Seine Kunſt beherrſcht geiſtige Klarheit und vornehme Art, ſein maleriſches Talent zeigt ſich in einer ſchönen, oft köſtlichen Materie und in einem ausgeſprochenen Gefühl für elegante, rhythmiſch-geordnete Proportionen. Einzig ſtärkere unmittelbare Berührung mit der Natur fehlt Gimmi, ſein ſtiliſtiſches Bemühen läßt ihn manchmal die gleichen Abwege gehen wie Picaſſo.

Der Gimmi-Ausſtellung folgten in der Galerie Weill Arbeiten von Kayſer, der heute als einer der beſten modernen franzöſiſchen Graphiker angeſehen wird. Wirklich beſtätigt ihn ſein radiertes Werk als einen Meiſter von ſehr hoher Kultur. Mit Ausnahme einiger Bilder im Salon d'Automne hat er bisher ſehr ſelten Gemälde gezeigt. Obgleich im Spielraum der modernen Bewegung gemalt, zeichnen ſich dieſe Arbeiten Kayſers durch ſeltſamen Ariſtokratismus aus, der beſonders in dem von Leben überfließenden Herbſtſalon ungewöhnlich anmutete. In der Galerie Weill wirken dieſe Bilder ſehr viel ungezwungener, ſie ließen das Studium alter Meiſter und die Leidenſchaft eines beſcheidenen, aber gewiſſenhaften Schöpfers klar erkennen.

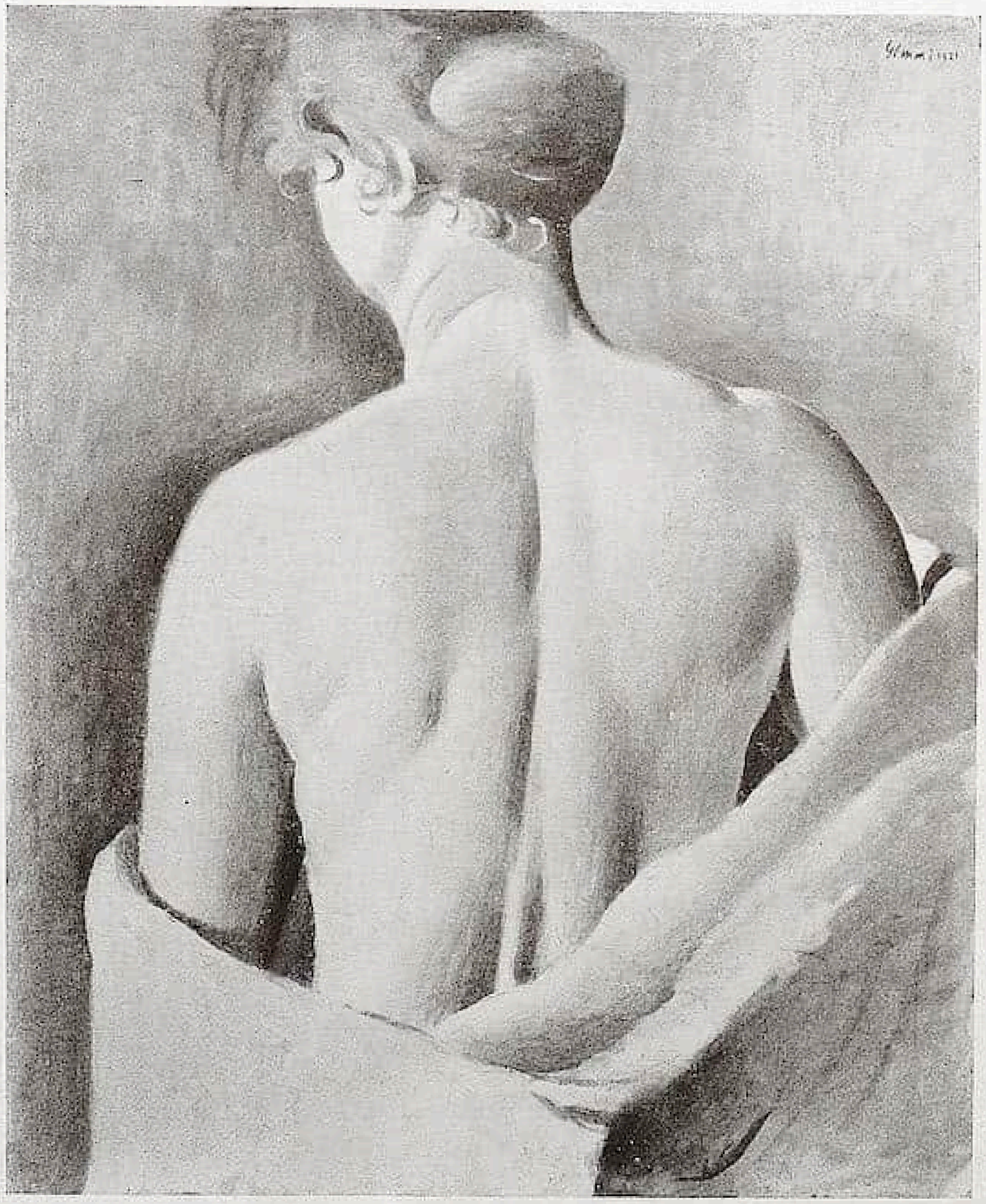


Pankiewicz. Landſchaft in Südfrankreich.



Kikert. Stilleben.

Prudhon. Bildnis der Kaiſerin Marie Louiſe.



Gimmi. Torſo.

Ein seltenes Empfindungsvermögen, das sich in ernsten, von Größe erfüllten Formen ausdrückt, ein malerisches Talent, das die reiche Materie liebt, aber alles seinem Gefühl unterordnet. So zeigt sich Kayser in seinem Werk etwas unausgeglichen, ruft aber durch seine Stellung, die er in der modernen Kunst einnimmt, die Erinnerung an Alphonse Legros wach, den „Fürsten der Graphiker", wie man ihn nannte. Wie Legros im Spielraum der impressionistischen Bewegung mit Manet sympathisierte, hat heute Kayser viel Verwandtes mit Derain, Dufresne und Segonzac. Unabhängig davon führt er sein Werk als Maler und Graphiker in voller Erkenntnis seiner Aufgabe fort.

Zugänglicher ist das Talent des polnischen Malers Pankiewicz, der bei Bernheim Jeune eine Reihe Arbeiten ausstellte, in der Manier, die er in den letzten Jahren angenommen hat. Pankiewicz ist nicht mehr jung, aber in seinem Bestreben es zu scheinen, hat er nacheinander alle Gesetze und Ästhetiken der vergangenen 35 Jahre angenommen. Er war Schüler Whistlers und Carrières, wurde später Impressionist, verband sich freundschaftlich mit Bonnard und zeigt jetzt die gleiche Bewunderung für Renoir und Bonnard wie Fleiß in seinen Landschaften und Stilleben, die den Einfluß Derains deutlich zur Schau tragen. Er ist ein Mensch mit starkausgeprägtem Schönheitssinn, der in einer retrospektiven Ausstellung seines Schaffens die Geschichte aller Tendenzen der französischen Malerei während eines halben Jahrhunderts sichtbar machen würde.

Ich erwähne noch die letzte Vente der Kahnweiler-Sammlung, die einen vollen Erfolg den Zeichnungen Picassos in der blauen Manier brachte, von denen eine durch die Galerie Barbazanges bis auf 2400 frcs. getrieben wurde. Heiß umstritten, besonders von allen kleinen Liebhabern waren die Landschaften Vlamincks. Den Höhepunkt erreichte wiederum Derain, dessen „Dudelsackpfeiffer" (abgebildet Cicerone 1920, Heft 8) von dem New-Yorker Antiquar Joseph Brummer für 15500 frcs. erworben wurde, was mit den Unkosten ungefähr 20000 frcs. ausmacht![1]

Der Erfolg Derains ist unleugbar. Er ist allerdings von einigen Freunden kubistischer Maler als übertrieben angesprochen. Aber diese Kritiker, die Pamphlete gegen Derain verfertigen, ohne daß sie seinen Namen zu nennen wagen, sind wenig kompetent, dieses Werk zu beurteilen. Ich behaupte nicht, daß Derain über jede Kritik erhaben ist, auf keinen Fall aber wird man durch Gegenüberstellung mit Picasso, Braque oder Gris den Charme seiner Schöpfungen vernichten können. Daß er in dummer Weise von einer großen Menge der jungen Maler imitiert wird oder daß er mit seinen Bildern, die einen Maler von höchster Kultur offenbaren, der in das Mysterium der Kunst eingeweiht, mit der Palette aller großen Meister vertraut ist und diese manchmal bis zur Parodie interpretiert, die höchsten Preise erzielt, so ist das ein Zeichen der Zeit. Die große Begabung Derains wird keineswegs der Hinderungsgrund der Manifestation eines Malers sein, der ein anderes Ideal besitzt als Cézanne, Renoir oder Matisse, Derain zu akademisieren oder auch kubistisch zu praktizieren.

Man muß an die Existenz einiger weniger Künstler glauben, die diese von Leonardo da Vinci ausgesprochene Wahrheit kennen, die nichts von ihrer Aktualität verloren hat: Seit der Römerzeit ahmen die Künstler einer den anderen nach und führen so die Dekadenz in der Kunst herbei. Giotto erschien. Nach ihm schritt die Kunst von neuem bergab, denn alle imitierten die gemalten Bilder bis auf Tomaso, den Florentiner, genannt Massacio, der durch sein vollkommenes Werk zeigte wie vergeblich die Anstrengungen derer sind, die nicht die Natur studieren, diese Meisterin aller Meister.

---

[1] Die erzielten Preise dieser Vente werden ausführlich im nächsten Heft des Cicerone, in der Beilage Versteigerungsergebnisse, veröffentlicht.

Friedrich Herlins Jakobslegenden

(Zur Freilegung der äußeren Flügelbilder des Rothenburger Jakobsaltares)

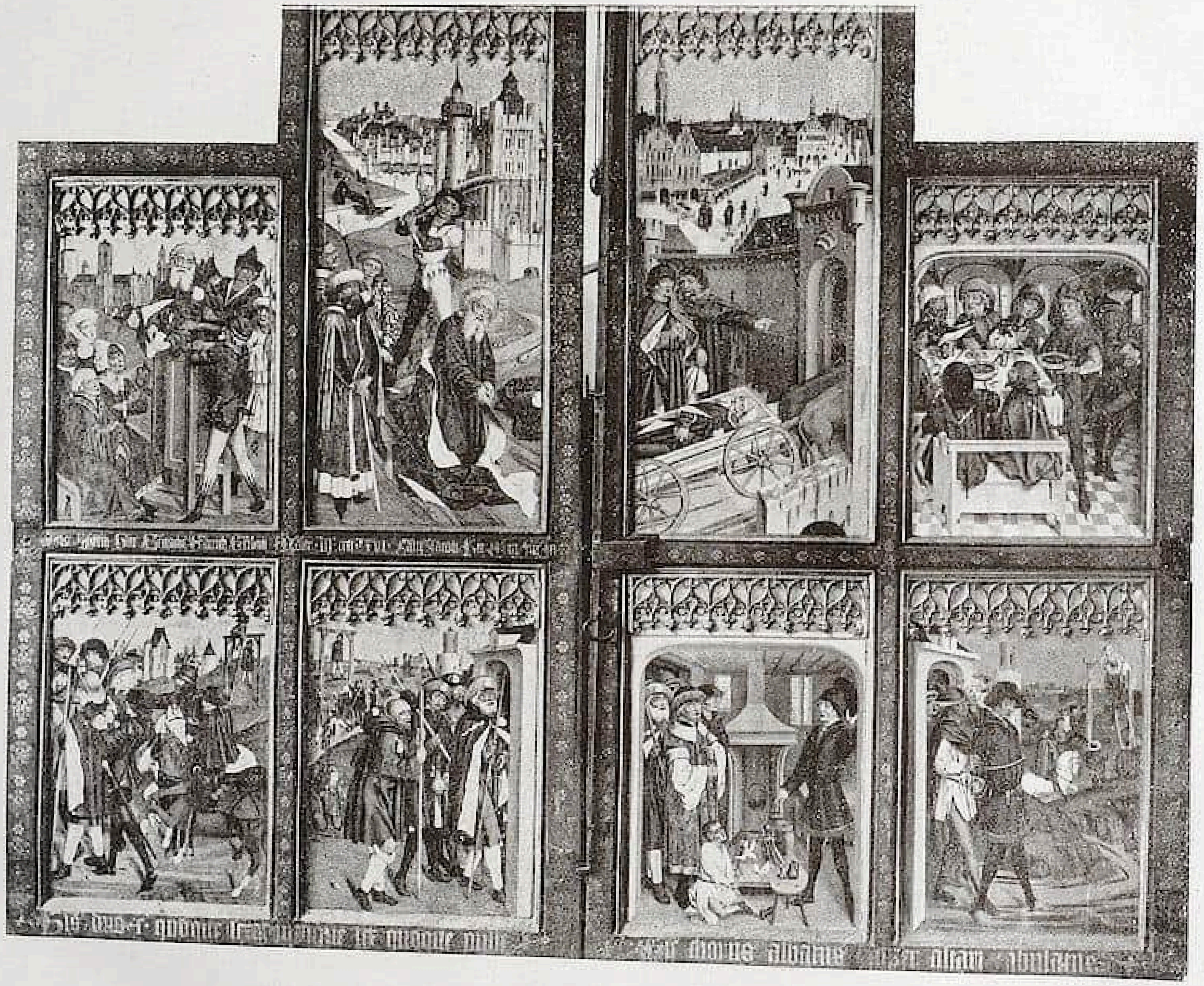
Mit vier Abbildungen auf drei Tafeln — *Von HANS RUPÉ*

Kurz nacheinander ſind in dieſem Jahre zwei berühmte ſüddeutſche Kunſtwerke ihrer einſtigen Wirkung wiedergewonnen worden: der Rekonſtruktion der Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg, deren Bedeutung in dieſen Spalten bereits gewürdigt worden iſt, folgte die Freilegung der äußeren Flügelbilder des Rothenburger Jakobsaltars in den Werkſtätten des Bayer. Landesamtes für Denkmalpflege. Die Überraſchung war in beiden Fällen groß. Wurde in der Fuggerkapelle jetzt erſt die Einheit des bildneriſchen Willens ſpürbar, ſo gewann man hier vor den wiederenthüllten Tafeln Friedrich Herlins einen neuen Begriff von der Qualität deutſcher ſpätgotiſcher Malerei und insbeſondere eine weſentlich bereicherte Vorſtellung von der Kunſt des Nördlinger Stadtmalers.

Im Jahre 1582 wurden die acht Bilder der Jakobuslegende, mit denen Herlin 1466 (nach der Inſchrift an der alten Holzleiſte) die Außenſeiten der Choraltarflügel in der Jakobskirche zu Rothenburg o. T. geſchmückt hatte, mit handwerklich gemalten Paſſionsſzenen überdeckt, offenbar, um die für die evangeliſche Gemeinde unverſtändlich gewordenen Darſtellungen zu beſeitigen und den Schmuck des Altarwerkes dem proteſtantiſchen Kultus anzupaſſen. Nur die Stadthintergründe der beiden überhöhten Mitteltafeln — die Burg Jeruſalems und der Rothenburger Marktplatz — blieben unberührt und erhoben ſich frei und hell aus der trüben, branſtigen Schicht der Renaiſſanceübermalung. Zum Glück hat dieſe nicht ſchädigend gewirkt, ſondern im Gegenteil die Originale aufs beſte konſerviert. Einige ſchadhafte Stellen kommen auf Koſten dilettantiſcher Freilegungsverſuche, die in ſpäterer Zeit, vermutlich wohl erſt im 19. Jahrhundert, vorgenommen worden ſind, teils durch ungeſchickte Waſchungen (am linken unteren Bilde des linken Flügels), teils durch trockene Abſchabung der Übermalung (am rechten unteren Bilde des rechten Flügels). Bei dieſen barbariſch-gewaltſamen Verſuchen wurden natürlich Partien der Herlinſchen Malereien bis auf den Kreidegrund abgeſprengt. Jedenfalls hat der moderne Reſtaurator aus der Not eine Tugend gemacht, indem er dieſe Stellen unbedeckt ließ, da die ſorgfältigen, in Tuſche ausgeführten Vorzeichnungen, die auf dem Grunde zutage treten, ein beſonderes Intereſſe bieten (Abb.).

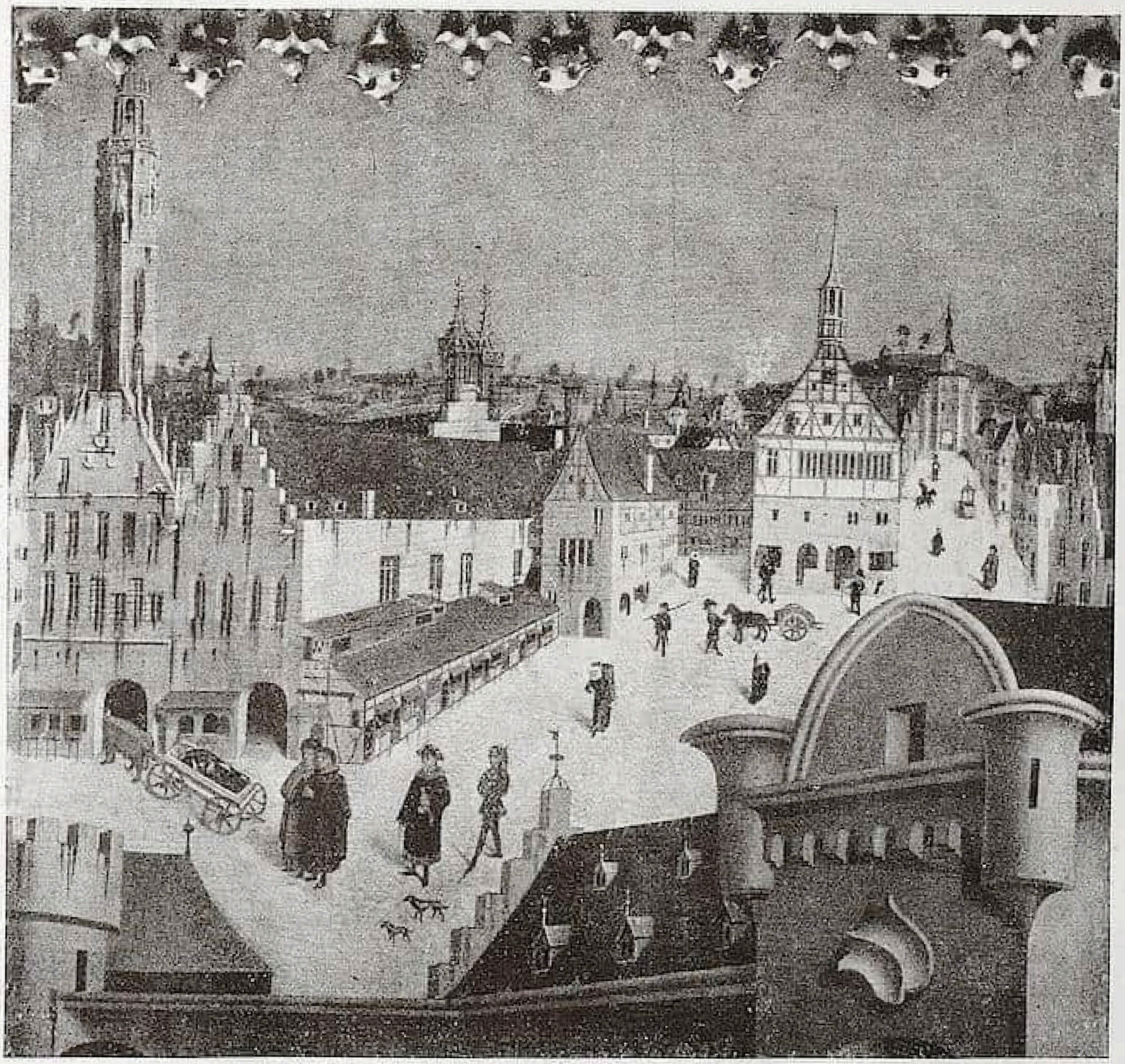
Der Takt und die Sorgfalt, mit der Hauptkonſervator Liſchka vom Landesamt unter Mitwirkung des Oberpräparators Baumann die ſchwierige Wiederherſtellungsarbeit durchgeführt hat, iſt aufs Höchſte anzuerkennen. Auf dem Wege chemiſcher Auflöſung oder Erweichung wurden die Schichten der Übermalung abgetragen, was bei den bleiweißhaltigen Farben größere Mühe machte, als bei den dunkleren. Dabei ſtellte ſich einmal heraus, daß vor der Übermalung die alten Bilder abgerieben worden ſind, um dem neuen Farbauftrag beſſeren Halt zu geben, und daß bei dieſer Reibung verſchiedene kleine Beſchädigungen, beſonders dort entſtanden ſein müſſen, wo die Farbe bereits aufgeſtanden war. Ferner ergab die Beobachtung, daß die Originalgemälde Herlins keine gleichmäßige Farbſtruktur aufweiſen, ſondern bald dünner, bald paſtoſer gemalt ſind. Die alte Vergoldung wurde ebenſo wie die Malerei freigelegt und nur ſtellenweiſe ausgebeſſert, desgleichen wurde an den Rahmen das Blau des 19. Jahrhunderts entfernt und das alte gotiſche Blau wiederhergeſtellt.

Beſonders vorbildlich und dankenswert iſt die Enthaltſamkeit von jeder perſönlichen Einmiſchung, die ſich der Reſtaurator auferlegt hat; an keiner Stelle ſind die Originale ergänzt, und nur wo Sprünge und Verkittungen das Auge ſtörten, geſchah eine diskrete Zuſammenſtimmung durch neutrales, leicht kennbares Zurücklaſieren des hellen Kreidegrundes. Schließlich konnte auch der alte gotiſche Lack durch Auffrottieren noch verwandt werden, ſo daß die Tafeln nicht einmal neu gefirnißt zu werden brauchten.



Friedrich Herlin.

Rothenburger Altar, Außenflügel.
Gesamtansicht.



Friedrich Herlin.

Rothenburger Altar, Außenflügel. Ausschnitt.
Stadthintergrund (Rothenburger Marktplatz).

Da das Altarwerk vor seiner Rückkehr nach Rothenburg einige Tage lang bei guter Beleuchtung im kleinen Kopiersaal des Bayer. National-Museums ausgestellt war, so ließen sich die Details besser und eingehender studieren, als es im Zwielichte des Kirchenraumes möglich gewesen wäre. Besonders lehrreich war die Vergleichsmöglichkeit mit den Bildern der Innenseite (Szenen aus der Kindheitsgeschichte Christi und dem Marienleben), die zwar niemals übermalt gewesen sind, aber bei einer im Jahre 1819 (durch Rothermund in Bamberg) vollzogenen Restaurierung den besten Teil ihres Form- und Farbcharakters eingebüßt haben. Immerhin wurde deutlich, daß die Außenseiten an Qualität die Innenseiten übertreffen. Allein schon der Stoff der Jakobuslegenden scheint den im Banne der Niederländer und namentlich Rogiers van der Weyden wirkenden Meister zu einer freieren und selbstbewußteren Leistung inspiriert zu haben, als die von Rogier kanonisierte Darstellung aus dem Heilands- und Marienleben.

Die Abbildungen entheben mich einer ausführlichen Beschreibung. Auf den ersten drei Feldern der oberen Reihe (von links nach rechts) wird die eigentliche Legende des Kirchenpatrons Jakobus Major geschildert — die Gefangennahme während der Predigt, die Hinrichtung und die wunderbare Errettung des Leichnams, den die vom Kreuzeszeichen der Jünger gebändigten wilden Stiere in die Burg San Jago de Compostella lenken —; die übrigen fünf Bilder erzählen eine der zahlreichen wunderbaren Begebenheiten, die Pilgern auf ihrer Wallfahrt zum Grabe des Heiligen widerfahren sein soll. Während der Rast in einem spanischen Gasthause steckt der habgierige Wirt einem greisen, begüterten Deutschen, der mit seinem jungen Sohne und anderen Pilgern sein Mahl verzehrt, heimlich einen goldenen Kelch in den Reisesack, um sich durch diese List in den Besitz von dessen Gütern zu setzen. Der Kelch wird von berittenen Häschern dem nichtsahnend seines Weges gehenden Alten aus der Tasche gezogen, und der Sohn, der für den Vater eingetreten ist, soll zur Strafe für den vermeintlichen Diebstahl am Galgen sein Leben lassen. Als der Vater auf dem Rückwege von der Wallfahrt an der Richtstätte vorbeikommt, findet er den Sohn durch den Schutz des Apostels noch lebend am Galgen hängen und eilt mit seinen Genossen zum Richter. Dieser stellt den Wirt zur Rede, aber spottend deutet der Bösewicht auf zwei, eben am Spieße bratende Hühner: „So wenig lebt der Gehenkte als diese Hühner!" Im gleichen Augenblick sind die Hühner schon wieder lebendig geworden und flattern vom Spieße. Durch das zweite Wunder überführt, wird der Wirt gefesselt zum Tore hinausgestoßen, um den Unschuldigen am Galgen abzulösen.

Nirgends, in keinem sonst erhaltenen Werke, tritt uns Herlin so klar und unbefangen entgegen, wie in dieser, mit schlichter Eindringlichkeit dargestellten Legendenfolge. Gewiß gibt es auch hier schwächere und unbedeutendere Partien, die man Gesellenhänden zuschreiben mag, aber wie harmonisch und echt klingt doch das Ganze zusammen, welche Fülle von Erfindung und treuherzig-persönlichen Beziehungen erschließt sich der näheren Betrachtung! So erkennt man die Jakobskirche im Hintergrunde der Jakobuspredigt, so die Ansicht des traulichen, von Fachwerkbauten umgebenen Rothenburger Marktplatzes in dem zweiten überhöhten Mittelbilde, die den Vergleich mit den besten niederländischen Stadthintergründen der Zeit nicht zu scheuen braucht (Abb.). Aus dem Felde „Entdeckung des vermeintlichen Diebstahls", blickt der Kopf eines Pilgers in auffälliger Weise auf den Beschauer heraus (Abb.), vermutlich wohl ein Selbstporträt Herlins, nach der Ähnlichkeit mit einem späteren Selbstbildnisse zu schließen. (Familienaltar von 1488 im Nördlinger Stadtmuseum). Unvergeßlich bleiben Einzelheiten, wie zum Beispiel die Gestalt des Wirtes auf seinem letzten Gang. (Abb.)

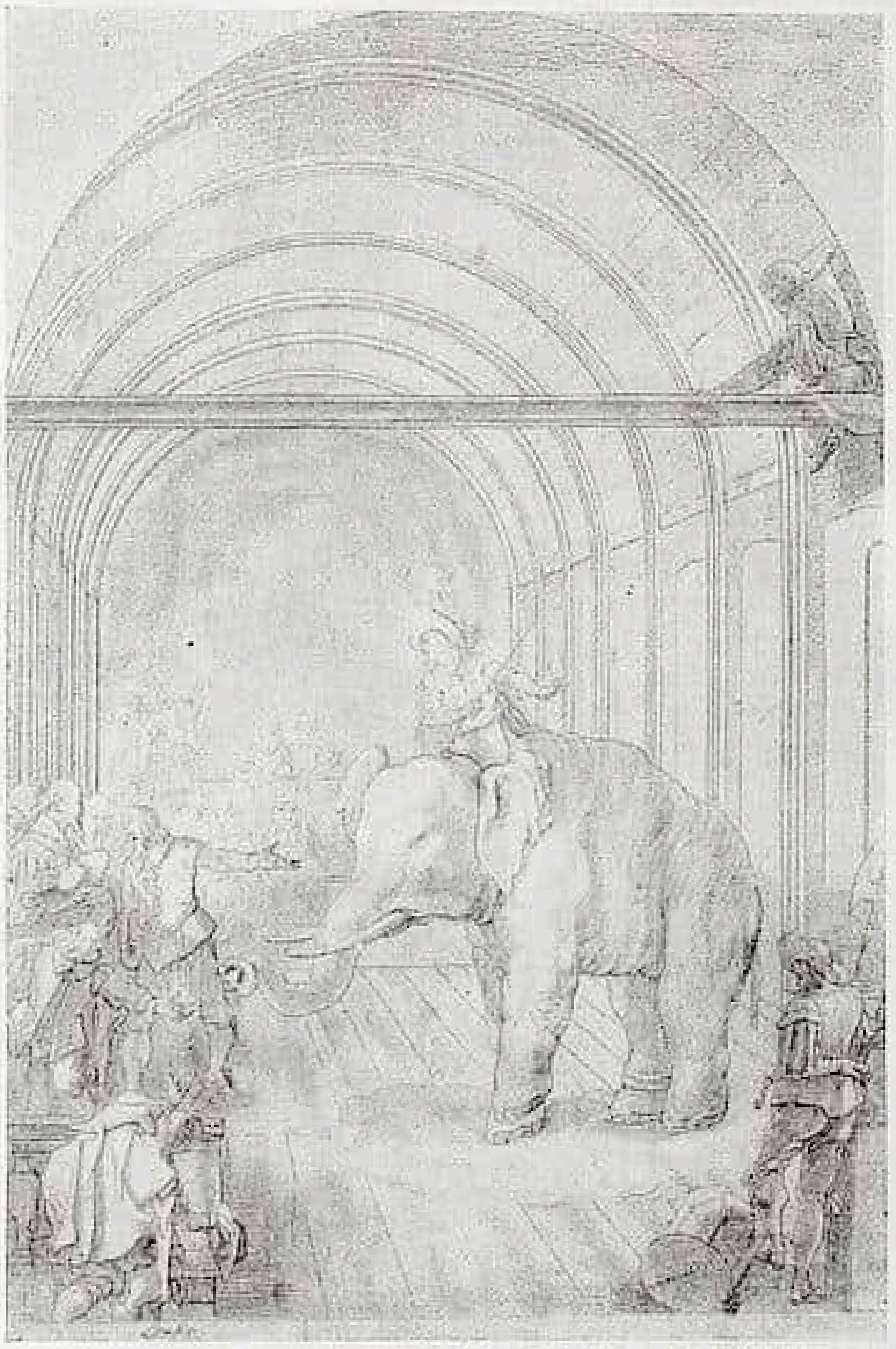
Die Leuchtkraft der feierlich-fröhlichen Farben schließlich und die Sicherheit des Geschmackes in der koloristischen Behandlung beweisen die unmittelbare Schulung durch Rogier van der Weyden. Jedenfalls wird die Forschung das gemalte Werk Herlins nach neuen Gesichtspunkten revidieren und beurteilen müssen.

Wertfragen

Von RUDOLPH CZAPEK

Obschon dem Wissenden Wert und Sinn der Malkunst für geistiges Leben nie ernstlich in Frage stehen kann, ist es wohl dennoch der Zeitlage angemessen, sogar auch hierüber das Nötigste nochmals zu berühren. Der geradezu gigantische Kunstmarkt der neuesten Zeit und manche seiner Begleiterscheinungen haben in den letzten Jahren mehrfache gewiß begreifliche Auflehnungen gegen die öffentliche Einschätzung der Malerei als Kulturfaktor im Gefolge gehabt. Mit vollem Recht wurde da erinnert, daß dem Bau die eigentliche Führerrolle unter den bildenden Künsten zukomme und das die Bildkunst, jene transportablen, meist viereckigen Flächen, wie es hieß, als Ausdruck einer Volkskultur nur nebensächliche Bedeutung haben. Doch ging man noch gründlicher vor: Bildende Kunst wäre überhaupt schon längst kein wesentlicher Teil unseres sozialen und geistigen Lebens mehr und würde durch die Leistungen künstlerischen, d. i. wertenden Denkens mehr und mehr ersetzt. Ja, es wurde sogar laut, die Zukunft möge sich von aller Kunst schroff abwenden und lieber ihre ganze Kraft den Aufgaben der Wirtschaft, des Verkehrs, der Politik widmen. Diese auffällige Wendung in führenden Stimmen mag jedoch nicht allein in der hereingebrochenen schweren Kulturkrise selbst, sondern schon in manchen vorangegangenen tieferliegenden Grundrichtungen begründet sein, die hier nicht näher zu verfolgen sind. Hervorgehoben sei nur dieses: welch sonderlich quälender Widerspruch die bisherigen Wege der Selbstbesinnung und des entfachten Lebenshungers, das bisherige Doppelleben in Erinnerung und Gegenwart untereinander zu bilden imstande waren. Hartnäckiger Historismus ließ das Kulturgeschehen nie anders als wie das Leben irgendeines einzelnen fabelhaften Riesenorganismus erscheinen, dessen besondere Entwicklungen aufs wachste zu verfolgen jedem Denkenden geistige Pflicht und hohe Genugtung geworden war. Vornehmlich aber galt es zugleich einem jeden, sein äußeres Leben rastlos in gründlichster Weise auszuschöpfen, sich also einer Art von Lebens- und Weltgläubigkeit hinzugeben, die vielfach eher eine Selbstbetäubung heißen konnte. Welche Werte von solcher innerlich völlig unsicherer Seite her der Bildkunst beigemessen werden kann, liegt zutage. Die Bildersammlung, soweit sie nicht entwicklungsgeschichtlich angelegt ist, setzt die Einrichtung des altfeudalen Raritätensaales fort; es mußte genügen, wenn Bilder durch einzelne anerkannt hervorragende Namen gezeichnet waren, denn dieser Umstand allein konnte für jedermann auch den geistigen Wert der Kunstwerke ohne weiteres verbürgen. Daß ein solcher allerdings fast sonderbarer Sammelsport für die Zukunft dennoch eine tiefere Berechtigung haben kann, ist nicht in Abrede zu stellen. Die Frage nach dem gegenwärtigen Wert der Malkunst indes führt schärferer Prüfungen zu. Könnte nämlich die Malkunst nichts anderes bedeuten als eine weitere Mehrung der volkswirtschaftlichen Werte und ein weiteres Mittel zur Befriedigung allgemeiner Schaulust durch auffällige Abbildungen und bestechende Schilderungen, die es selbst durch Beherrschung auserlesener Darstellungskunst, durch seltene Meisterschaft, dann hätte die Malerei nicht mehr, nicht weniger als ein willkommenes Handwerk, allerdings kaum jemals viel zu erreichen. Gründliche und fruchtbare Auseinandersetzung mit Welt und Leben vollzieht sich unmöglich in reizvollen und geistigen Abschilderungen allein; starkmutiges Begreifen, geistige Durchdringung, charaktervolles Verhältnis zu den Gestaltungen alles Vorstellungslebens müssen mit mindestens gleichwertigem Gewicht hinzugetreten sein, um jenes zu meistern. Eine hochgeistige Stilstufe kann außerdem in diesem Weltgetriebe ausschließliche Geltung niemals dauernd behaupten, profane Kunst aber bleibt auf maßvollere Wirkungen verwiesen, die sich wirrem Weltleben in aller Stille dennoch als geistiges Ferment einzufügen vermögen, die daher in überwundenen Naturalismus, in der Überwindung selbstischen Wollens, in erhobener Natur- und Kulturbetrachtung beruhen werden. Daß die Stufe eines mystischen Pantheismus, ein erneuter, höher gearteter, wenngleich mitunter bedingter Weltglaube bereits hinreichen könnte, untere Wertgrenzen zu bilden, muß infolge der hier vorhandenen hohen Unsicherheit ethischer Werte, soweit nicht schärfere persönliche Bestimmtheiten hierin Gewähr bieten, allerdings in Frage bleiben. Im ganzen aber geht somit hervor: Erst durchgeistigte Wirkungen können den Eigenwert des Bildwerkes begründen, erst geistiger Einzelrang vorliegender Bildwerke vermag die Hemmungen des Alltags zu durchbrechen, geistige Marksteine zu setzen, zur günstigen Stunde durch glückliche Ausweitungen und nachhaltige Erhaltung haben erzieherischen Hilfswert vorzustellen, innerem Wert die Umgebung zu unterwerfen. Das nötige Verständnis vorausgesetzt, kann dann, ganz abgesehen von dem Gegenstand des Bildes, die vertiefte Stilstufe für sich allein schon hinreichen, augenblickliche persönlichste Wirkung, wahrhaftige Selbstbestimmung und Klärung, geistigen Rückhalt, innere Ruhe und Stärkung dauernd sicherzustellen.

Friedrich Herlin. Rothenburger Altar, Außenflügel.



J. P. Lemke. Elefantenmenagerie. Zeichnung.

J. P. Lemke. Reiterszene. Zeichnung.

Der Graphiksammler

Unter der Leitung von Dr. Erich Wiese
Leipzig, Fockestraße 5 II

Johann Philipp Lemke

Ein deutscher Malerradierer des 17. Jahrhunderts[1]

Mit sieben Abbildungen auf drei Tafeln — Von CURT BENEDIKT

Deutsche Malerradierer des 17. Jahrhunderts gibt es nur sehr wenige, und ihr hinterlassenes Werk ist nicht umfangreich. Die Stürme des dreißigjährigen Krieges und die darauffolgende Verarmung ließen die Künstler nicht zum ruhigen Schaffen kommen. Während von vielen holländischen Malern ein geschlossenes Radierwerk geblieben ist, kennt man in weiten Sammlerkreisen von deutschen Meistern dieser Zeit vielleicht nur den Frankfurter Johann Heinrich Roos, dessen Radierungen es an Zahl und Qualität mit den Holländern aufnehmen können.

Das neueste Werk über deutsche Graphik von E. Bock (Hanfstaengl 1922) hat es versucht, auch dieser Periode eine eingehendere Würdigung angedeihen zu lassen, als es bisher in den Handbüchern geschehen ist. Aber der Verfasser begnügt sich hier schließlich doch nur mit einer mehr aufzählenden als kritischen Betrachtungsform und läßt dem Leser durch einige einleitende Sätze nur geringe Hoffnung, beim Durchforschen der Graphik des 17. Jahrhunderts interessantes Material zu entdecken. Ein Grund für diese Nichtachtung ist die Tatsache, daß fast alle Blätter von Meistern dieser Zeit außerordentlich selten und nicht immer bekannt sind, ihr vollständiges Werk fast in keiner öffentlichen Sammlung vorkommt. In den Katalogen bedeutender großer Privatsammlungen (J. v. Hoffmann, Davidsohn) sind solche Blätter als besondere Seltenheiten gekennzeichnet.

Ich glaube mit der Würdigung des Nürnbergers Johann Ph. Lemke die Sammler und Liebhaber alter Graphik auf einige äußerst reizvolle und künstlerisch bedeutsame Blätter hinweisen zu können.

Lemke wird 1631 in Nürnberg geboren. „Schon früh begriff er," wie der Nürnberger Historiograph Doppelmayr sagt, „die Zeichenkunst sehr gründlich." Die künstlerische Produktion der Stadt war äußerst mäßig geworden und konnte einem weiterstrebenden Talent keine günstigen Anregungen geben. So sehen wir den jungen Künstler schon mit 15 Jahren in Hamburg bei Evert Decker arbeiten. Hamburgs Ruhm als Kunststadt muß bedeutend gewesen sein. Ein anschauliches Bild vom künstlerischen Treiben der Hansastadt entwirft Lichtwark. Er nennt sie geradezu in mancher Beziehung eine Enklave der holländischen Kultur. Während junge Künstler zur Ausbildung nach Holland gingen, arbeiteten in Hamburg vorübergehend Wouwermann, Waterloo u. a. — Nach Deckers Tode 1647 geht Lemke ins Atelier des Schlachtenmalers Weyer, dessen Motive bestimmend für ihn werden. Lange kann er nicht dort gewesen sein, denn schon von 1649 datieren zwei Radierungen, nach Naglers Beschreibung in holländischem Geschmack, und 1650 ist er in Haarlem nachgewiesen, als Schüler des J. W. de Wet (1610—71) für vier Gulden die Woche und 60 Gulden Jahrgeld. 1651 ist er wahrscheinlich noch bei ihm, da er in diesem Jahr eine „Verkündigung" nach dessen Erfindung radiert. Kurz darauf treffen wir ihn bei Georg Strauch in Nürnberg, bei dem er sich aber nur mit einem Lehrbrief versieht, um 1653 die Italienreise antreten zu können. Nach beendetem Romstudium muß er sich längere Zeit in Venedig aufgehalten haben. Eine Zeichnung in München ist „Gio: Filippo lemcke Venetia 1665" signiert. 1669 ist eine Notiz

[1] Dieser Aufsatz ist z. T. der Dissertation des Verfassers entnommen: „Studien zur Geschichte der deutschen Radierung im 17. Jahrhundert."

aus Venedig auf einem Stammbuchblatt eingetragen. 1673 in seiner Vaterstadt, hat er sich schon einen so bekannten Namen erworben, daß ihn ein eigenhändiges Schreiben Karls XII. von Schweden nach Stockholm ruft. Von da an fließen die Quellen spärlich. Die Galerien des Schlosses Drontheim stattet Lemke mit Gemälden aus. Doch scheint seine Beliebtheit nachgelassen zu haben, denn er stirbt 1713 in größter Armut.

Aus dem künstlerischen Nachlaß sind fast nur Zeichnungen und Radierungen bekannt. Die datierte Münchner Zeichnung von 1665, eine „Reiterszene", entstanden in Venedig, zeigt nichts mehr von der holländischen Schulung. Im Gegensatz zu einem Berliner Blatt, die „Elefantenmenagerie" (Inv. No. 9400), die, klar und scharf umrissen in der Zeichnung und kühl in der Färbung, sicherlich noch der Zeit um 1650 angehört, ist das Münchner Blatt impressionistisch flüchtig gezeichnet mit häufig absetzendem Strich und einer nur die Tonwerte hervorhebenden Lavierung. Zwei in derselben Sammlung von alter Hand bezeichnete Reiterschlachten sind sehr kühn, mit beinahe südlichem Temperament hingeworfen und die Farben gleich Reflexen hier und da aufgesetzt. Der Einfluß des Bourguignon, unter dessen Herrschaft er in Italien völlig gerät, ist ganz unverkennbar; sein Ruhm als Schlachtenmaler ist durch diese Schulung begründet. Er wird den Arbeiten seines Lehrers bis zur Täuschung nahegekommen sein, und so erklärt sich auch die Tatsache, daß mit Sicherheit keine Malerei von seiner Hand nachzuweisen ist. Die sich nun immer mehrenden Aufträge haben ihm von da an keine Muße gelassen zur intimen Beschäftigung mit der Nadel. Die Entstehungszeit seiner graphischen Blätter fällt in die Jahre 1650—60, noch vor dem Zusammentreffen mit Bourguignon.

Die ersten Arbeiten sind keine eigenen Erfindungen. „Die Verkündigung an die Hirten" von 1651, Nagler 5 (Nagler 1 u. 2 bezeichnet HP 1649 sind mir unbekannt geblieben), nach einem Gemälde seines Lehrers de Wet ist noch recht schülerhaft: die Zeichnung unsicher, das Netzwerk des Striches dünn und zerfahren, die technischen Möglichkeiten der Radierung noch nicht ausgenutzt.

Eine andere, dieser Zeit angehörende Radierung ist als Arbeit von Lemkes Hand erst zu erkennen, wenn weitere gesicherte Blätter besprochen worden sind. Darum wird später von ihm die Rede sein. — Wohl schon in Deutschland um 1653 entstand „Die Erscheinung des Engels bei Hagar in der Wüste" (Nagler 4), bez. „Lemke gem. u. geezt". Die Führung der Nadel ist schon fortschrittlicher und läßt den eigentümlichen, scharfen und dünnen Strich des Künstlers hervortreten. Im Gegensatz zur „Verkündigung" ist die Komposition durch einen einheitlichen warmen Ton zusammengeschlossen. Das unsichere Gekritzel ist einer durchdachten Strichmodellierung gewichen. Die Gestaltung des Motivs weist auf Rembrandts Nähe. Nach der Signatur ist das Blättchen nach einem Gemälde entstanden. Vollsigniert ist dann nur noch ein Blatt, das als die reifste Arbeit gelten darf und die große Meisterschaft zeigt, zu der Lemke während seines Aufenthaltes in Holland und Italien gelangt ist. Im „Falkenjäger" (Nagler 3), bezeichnet J. P. Lemke, spiegeln sich alle die Einflüsse wider, die er bis dahin erfahren hat. Motivisch und in der weichen Modellierung ähnelt seine Kunst den Arbeiten des Nicolas Berchem und Carel Dujardin, während der temperamentvolle Duktus der Nadel an die Weise des Dirk Stoop erinnert, dessen „Folge der Pferde" (B. 1—12) er eingehend studiert haben muß. Von Italien brachte er das Gefühl mit für den Farbenreichtum der sonnendurchglühten Landschaft. Trotz mancher Zusammenhänge ist die Figurenzeichnung nicht so manieriert wie die des Berchem, die Technik energischer, aber auch nicht so duftig wie die des Dujardin. Die durchaus noch holländische Formensprache läßt darauf schließen, daß das Blatt noch vor 1660 entstanden ist.

Damit hört die Reihe der bis jetzt bekannten Radierungen auf, doch lassen sich noch drei weitere Arbeiten in das Werk Lemkes einfügen, von denen zwei meines Wissens in der Literatur noch nicht erwähnt sind. Alle drei Radierungen befinden sich im Kupferstichkabinett Friedrich August-Dresden. Obgleich unbezeichnet, kann ihre Herkunft von Lemke nicht bezweifelt werden. „Der Vogeljäger" und „Die beiden Hirten" müssen zeitlich kurz vor dem „Falkenjäger" entstanden sein. Im „Vogeljäger" wieder das eigenartige Motiv eines von hinten gesehenen Menschen, der in die Bildtiefe schreitet. Die gesamte Komposition mit dem Vogelstilleben im Vordergrund unter einem Baum läßt auf die Bekanntschaft mit Bildern des J. B. Weenix schließen. Das andere Blatt ist als Gegenstück zum vorigen entstanden. Kostümlich übereinstimmend mit dem „Falkenjäger", sind beide Blätter mit dem gleichen lebhaften, langausfahrenden Strich gezeichnet, der hier aber die Formen nur flüchtig übergeht und hell und dunkel nicht so scharf kontrastiert. Diese Eigentümlichkeit weist auf Dirk Stoop. Beide Blätter sind merkwürdigerweise mit einer braunen Holzplatte überdruckt.

Die dritte schon eingangs erwähnte Radierung „Bettlerszene" versetzt uns in die holländische

J. P. Lemke. Bettlerszene. Radierung.

J. P. Lemke. Verkündigung. Radierung.

J. P. Lemke. Engel und Hagar in der Wüste. Radierung.

J. P. Lemke. Vogeljäger. Radierung.

J. P. Lemke. Falkenjäger. Radierung.

Zeit des Meisters zurück. Das Exemplar der Sammlung Friedrich August ist ein erster Zustand ohne jede Bezeichnung. Ein Kavalier wirft einem Betteljungen, der neben ihm hertrabt, ein Geldstück in den Hut. Hinter ihm sitzt eine Frau mit gefalteten Händen; links von ihr ein liegender Knabe. Die Flachlandschaft mit Bauernhäusern und Kornfeldern zieht sich tief hinein in die Bildebene und verschwimmt in der Ferne. Weit hinten am Rand des Kornfeldes ein Reiter, der von zwei Bettlern belästigt wird. Am Horizont ragen Kirchturm und Windmühle. Treffend ist die Szene charakterisiert: Das bedächtige Vorwärtsschreiten des Mannes, seine vornehm lässige Bewegung, die bettelhafte Geschäftigkeit des Jungen und die Jämmerlichkeit der Frau. Tiefe Schatten und helle Reflexe sind pointiert nebeneinander gesetzt. — Für einen Anfänger eine außerordentliche und reife Arbeit. Die Erklärung dafür findet sich in einem zweiten Zustand, der bei Rovinsky „les élèves de Rembrandt II, Nr. 434", abgebildet ist bzw. M. S. inv. S. fec. — Die Signatur des Inventor M. S. deutet Rovinsky auf Martensz Sorgh (1611—1670), die Signatur des Radierers auf Pieter Lastman. Sorgh als Schüler des Teniers kann vielleicht als Autor für die Bettlerszene in Frage kommen (vergl. Frau und Fischer am Strand, Gal. Kopenhagen Nr. 329). Mit Lastman dagegen hat das Blatt nicht das geringste zu tun. Ein Vergleich mit dem ersten Zustand ergibt, daß das Monogramm P. L. in J. P. L. aufzulösen ist. Die Herkunft von Lemke wird wahrscheinlich gemacht durch die temperamentvollen zügigen Striche etwa am Boden, die in ihrem metallisch-harten Glanz später im „Falkenjäger" und in den zwei anderen Blättern des Dresdner Kabinetts wiederkehren. Das Motiv der sitzenden Frau, der betenden Handhaltung und des Faltenwurfes (vergl. mit demselben Motiv im „Engel und Hagar in der Wüste") sprechen für den Zusammenhang der Bettlerszene mit dieser Radierung. Auch der Kopf des schlafenden Ismael ist derselbe wie der des Jungen hinter der Bettlerin. Die stilistischen Übereinstimmungen erleichtern die Deutung des Monogramms auf Lemke. Trotz der großen technischen Reife muß das Blatt in den ersten Jahren des holländischen Aufenthaltes entstanden sein. Gewöhnlich wird nur ein junger Künstler das Vorbild eines anderen Meisters nachahmen. Die pikante malerische Behandlung, welche die Breite des Pinselstriches wiederzugeben scheint, läßt die Nähe des Frans Hals ahnen.

Ein von Andresen (Nr. 5) dem Lemke zugeschriebenes Blatt „David vor Saul Harfe spielend", steht ihm technisch und künstlerisch sehr fern. Die Arbeit ist beeinflußt von Rembrandt. Aus einem Gewirr von Linien heben sich unklar die einzelnen Figuren heraus. Nach einem Vergleich mit Radierungen des Michael Willmann (1630—1706) muß diesem die Arbeit zugeschrieben werden. Die von Nagler (Nr. 6) beschriebene „Opferung des Isaak" ist mir unbekannt geblieben.

Lemke ist unter seinen deutschen Zeitgenossen unstreitig eines der besten Talente. Seine anspruchslosen Blättchen zeigen den gelungenen Versuch, mit der feinen, beschaulichen und klaren Beobachtungsgabe der Holländer die Farbigkeit des italienischen Himmels zu verbinden, die Landschaft mit südlichem weichem Licht durchfluten zu lassen.

Die mir bekannten, Lemke zugeschriebenen Gemälde, sind weit weniger vollendet und verraten starke Abhängigkeit von Bourguignon. Doch glaube ich, man sollte seine Bilder auch unter Werken der Richtung des Dirk Stoop und der Nachfolger des Palamedesz suchen. Die graphischen Arbeiten jedenfalls nähern sich jenen viel mehr, sind aber durch nichts mit den Radierungen des Bourguignon verbunden.

* * *

Im Folgenden gebe ich eine Ergänzung zum Verzeichnis der Radierungen von Nagler (Monogramm. III, 1376) und Andresen (peintre-graveur V):

I. Bettlerszene. Dresden, S. Fr. Aug. Bez.: M. S. inv. JPL. Fec. (Zweiter Zustand). Darstellung queroval, Platte viereckig. (Siehe Abbildung.) Erster Zustand unbezeichnet.

II. Die beiden Hirten. Dresden, S. Fr. Aug. Unbezeichnet. 11,5 : 9,6 cm. An einem nach rechts abfallenden Hügel kniet ein Hirte mit breitkrempigem Hut, einen Stab in der Hand. Links von ihm ein anderer. Rechts im Hintergrund Schafherde. Mit brauner Holzplatte überdruckt.

III. Der Geflügeljäger. Dresden, S. Fr. Aug. Unbezeichnet. 11,9 : 9,7 cm. Desgleichen. Gegenstück zum vorigen. (Siehe Abbildung.)

Neuerscheinungen

Mit Originalgraphik ausgestattete Bücher werden im „Büchersammler“ angezeigt.

Bücher

Walter von Zur Westen: Vom Kunstgewand der Höflichkeit. Glückwünsche, Besuchskarten und Familienanzeigen aus sechs Jahrhunderten Berlin. O. v. Holten. 1921.

Die graphische Kunst ist nicht einem reinen Bildungstriebe, sondern praktischen Bedürfnissen entsprungen. Die frühesten Bilddrucke sollten weltliche und religiöse Belehrung verbreiten, auch wohl kirchlicher Propaganda dienen, oder es waren Vorlagen für Künstler und Kunstgewerbler. Und auch ein beträchtlicher Teil der Werke aus der klassischen Zeit war für solche Zwecke bestimmt. Vieles wurde benutzt, um Kästen, Büchsen, Getäfel usw. damit zu bekleben, und wir wissen gar nicht genau, was etwa gemacht worden ist, nur damit etwas Schönes entstehe, Bilder, die man einrahmte oder die der Sammler in seine Mappen legte. Der Begriff der Gebrauchsgraphik ist weiter zu fassen als gemeinhin angenommen wird. An dem vielseitigen Reichtum der graphischen Kunst hat sie auf alle Fälle großen Anteil. Ihre Erforschung ist nicht einfach. Wenn kunsthistorische Methode geeignet ist, Herkunft und Entwicklung des Ornamentstiches klarzulegen, so scheint für andere Gebiete der Gebrauchsgraphik, bei denen weniger das Stilistische als das Inhaltliche den Kernpunkt des Interesses bildet, der Sammler und Liebhaber der gegebene Forscher zu sein. Und es sind wahrlich nicht die schlechtesten Bücher, die der Liebhaberei ihre Entstehung verdanken.

Die Mehrzahl der Bücher der Fachgelehrten, wenn sie nicht aus der Initiative des Verlegers hervorgehen, entstehen aus einer bestimmten Fragestellung, mit der man nach dem Material auf die Suche geht. Was zu dem gestellten Problem paßt, wird herausgehoben. Die Folgerungen können trügerisch sein. Welches Glück dagegen, wenn man aus der lückenlosen Kenntnis alles einschlägigen Materials zu seiner Fragestellung und also zu seinem Buche gelangt. W. von Zur Westens neues Werk über Gelegenheitsgraphik ist ein solches Werk. Und es ist ein Meisterwerk. Lebenslange Sammlerarbeit — er soll eine Sammlung von 30000 graphischen Gelegenheitsblättern besitzen — hat ihn zum besten Kenner dieses Gebietes gemacht. Außer dem vorliegenden Buch hat er ein ebenso umfängliches über Berlins graphische Gelegenheitskunst und ein anderes über künstlerische Musiktitel herausgegeben. Ich vermute, er würde aus seinem Lieblingsgebiet auch noch eine weitere Reihe von wirksamen Themen schöpfen können. Das neue Werk handelt von der Graphik im Dienste der Höflichkeit. Die Hauptabschnitte sind: Glückwunschkarten (vor allem Neujahrskarten), Besuchskarten und Familienanzeigen. Zur letzteren Art werden Geburts-, Vermählungs- und Todesanzeigen sowie Umzugsanzeigen gerechnet. Es ist also nur ein winziger Ausschnitt aus dem großen Bereich der graphischen Kunst. Aber welches Leben läßt der Verfasser auf diesem kleinen Gebiete erwachsen. Man nähert sich solchen umfänglichen Büchern mit Unbehagen, und die überreiche Illustrierung verleitet zunächst zum Blättern. Beginnt man aber in der Umgebung eines interessanten Bildchens zu lesen, so ist man sofort gefesselt und wird das ganze mit Vergnügen und Nutzen durcharbeiten. Die scheinbar uferlos sich verbreitende Masse ist straff gegliedert. Die völlige Beherrschung des Stoffes gestattet dem Autor eine zwanglose und launige Behandlung, die mühelos aussieht. Er begnügt sich nicht damit, um den gewaltigen Bilderschatz ein Kränzlein gefälligen Textes zu winden, sondern weiß überall belehrende Beziehungen zu den besonderen Zeitläufen mit ihren Eigenheiten, Sitten und Interessen aufzuzeigen. Alle Arten dieser Gelegenheitsarbeiten werden von den frühesten Anfängen bis zur Jetztzeit behandelt. Das Kapitel über die Glückwunschkarten, das die größere Hälfte des Buches einnimmt, führt uns bis tief in das beschauliche Behagen des deutschen Mittelalters hinein. Immer sieht man den Autor auf hoher Warte, die auf gründlicher Bildung und Erfahrung errichtet ist. Die amüsantesten Teile des Buches, welche von den Gelegenheitsarbeiten handeln, die die Künstler für den eigenen Bedarf schufen, ihre Visiten- und Glückwunschkarten und vor allem die reizenden Umzugsanzeigen. Überall Anregung für die Heutigen und die Künftigen. Wichtig ist der Abschnitt über das Aufblühen und den Niedergang der künstlerischen Besuchskarte, die heutige Abkehr von solchem Schmuck, die Versuche, sie neu zu beleben. Verfasser geht immer den Bedingungen nach, unter denen die Arbeiten entstanden und den Möglichkeiten, sie weiter zu entwickeln. Mit der Bescheidenheit des echten Kenners, der weiß, was von Hypothesen zu halten, läßt er die eine oder andere Frage offen und erwartet die Lösung vom Leser. Je mehr man sich der Neuzeit nähert, um so mehr schwillt das Material an. Der Verfasser hat nicht versucht, es einzudämmen und die zahlreichen Originale moderner Künstler, Radierungen und Holzschnitte, verleihen den modernen Teilen des Buches noch besonderes Gewicht. Man kann das nicht tadeln. Es ist traurig genug, daß nicht auch ältere Epochen ihre zeitgenössische Kleinkunst so vor der Vergessenheit bewahrt haben. Von Zur Westen begleitet die Tätigkeit der modernen Graphiker mit besonderem Anteil. Ob die Wertverteilung allgemeine Gültigkeit hat, ist natürlich fraglich. Vieles bleibt Geschmacksache. Ein lauterer Ton, schreiende Farben, geben

manchen dieser neuen Gelegenheitsarbeiten etwas Reklamehaftes und zeugen von mangelhaftem Stilgefühl. Solche bescheidenen Zwecken dienenden Kleinkunstwerke sollten nicht aufgebauscht werden.

Die Ausstattung des Werkes ist vornehm, ja glänzend, der Buchschmuck verschwenderisch. Einen Einwand darf ich nicht verschweigen. Die Abbildungen sind nur an ihren oberen Rändern auf die Textseiten geklebt. Das Buch wird man oft als Nachschlagewerk benutzen wollen, aber beim Blättern fliegen die Abbildungen auf und laufen Gefahr, geknickt zu werden. Das wundervolle starke Papier des Buches hätte wohl ein völliges Aufkleben der Bilder gestattet. Der Wert des Werkes wird aber dadurch nicht beeinträchtigt. Ich darf auf den Verfasser seine eigenen Worte anwenden, die er über den Kupferstecher Bolt spricht: „Man hat die Empfindung, daß es sich nicht um einen gleichgültigen Auftrag gehandelt hat, sondern daß er mit dem ganzen Herzen bei der Sache war."

Elfried Bock.

Zeichnungen von Max Liebermann. Herausgegeben von Hans Wolff. Mit 100 Tafeln. Arnolds graphische Bücher. II. Folge. Band 4. Verlag Ernst Arnold. Dresden 1922.

Die Veröffentlichungen aus Anlaß des 75. Geburtstags Liebermanns sind an Zahl und Güte nicht gering. Die vorliegende behauptet sich unter ihnen mit Auszeichnung. Waren schon die bisher erschienenen Bände von „Arnolds graphischen Büchern" buchtechnische Leistungen von Rang, so steht dieser Liebermann-Band technisch auf kaum zu überbietender Höhe. Wie in frischer weißer Wäsche von Kopf bis zu Fuß: wahrhaft festtäglich. Daß wir noch heute so einherzugehen vermögen, ist wirklich Vermögen in jeglichem Sinn. — Die Autotypien sind von solcher Sauberkeit der Arbeit, daß sie selbst die Kreidezeichnungen zu originalnaher Wirkung bringen. Hat man einmal eines dieser Blätter in den Händen gehalten, dann tut die Assoziation das Übrige, und man kann sich der Wiedergaben freuen wie der Originale. Das kommt heute weiteren Kreisen echter Liebhaber denn je zugute. — Man täte dem Herausgeber des Bandes unrecht, wollte man seinen einführenden Text in Vergleich setzen zu Friedländers in dem Bande über Liebermanns graphische Kunst in der gleichen Sammlung. Wolffs Ausführungen sind sachlich so klar und aufschlußreich, daß sie ihre Wirkung nicht verfehlen können. Zeitliche und biographische Angaben verlebendigen sie. Prägnant werden die Wandlungen des Stils herausgehoben und durch wenige, aber um so wirksamere Hinweise auf Abbildungen belegt. Die 100 Tafeln vermitteln die Kenntnis einer Fülle neuen Materials. Im übrigen ist es nicht müßig, darauf hinzuweisen, daß, soweit es im Besitz unserer öffentlichen Sammlungen ist, es von neuem Zeugnis ablegt für die Umsicht, mit der die ihnen vorstehenden Männer zu wählen wissen. — So bereitet dieses Buch eitel Freude und umschließt zusammen mit dem genannten Friedländers einen Komplex deutschen Besitzes, den zu rauben nichts eine Handhabe bietet.

Wiese.

Richard Foerster[1]*: Franz Gareis und das Kaiser-Friedrich Museum in Görlitz. Verlagsanstalt Görlitzer Nachrichten und Anzeiger. Görlitz 1922.*

Schon 1913 veröffentlichte Foerster die erste grundlegende Studie über den früh verstorbenen Lausitzer Maler und Zeichner von der Wende des 18. Jahrh.[2]. Inzwischen hat der geschätzte Forscher mit nimmermüdem Eifer manche Ergänzung zur Kenntnis von Gareis beigebracht. Die schönste vielleicht — ein glücklicher Fund — wird der Wissenschaft mit der oben angezeigten Veröffentlichung nunmehr bekanntgegeben. Da es sich um Handzeichnungen handelt, dürfte sie das besondere Interesse der Graphiksammler finden. Es ist eine Sammlung von nicht weniger als 140 Zeichnungen des Künstlers, die sich beim Legationsrat a. D. von Tümpling in Thalstein b. Jena fanden und jetzt zum größten Teil in den Besitz des Kaiser-Friedrich-Museums zu Görlitz übergingen. Dieses Museum hat in verständnisvoller Erkenntnis der Aufgaben eines Provinzialmuseums die Anregungen Foersters zur Gründung eines Zentralarchivs für die Gareis-Forschung in die Tat umgesetzt und besitzt bereits reiches Material, das z. T. von Foerster schenkungsweise überlassen wurde. Das vorliegende Heft enthält 17 ausgezeichnete Wiedergaben von Zeichnungen Gareis' aus der Sammlung v. Tümplings. Wieder muß man, wie so oft in unseren Tagen, feststellen, daß die Zeichnungen der Meister jener Generation (meist selbst von Künstlern zweiten Ranges) vermöge ihrer Frische und der Ungezwungenheit des Linienspiels einen angenehmen und nachhaltigen Reiz auf uns Heutige üben. Der natürliche Rhythmus, der großen Kreisen der Gesellschaft von damals eine Selbstverständlichkeit gewesen zu sein scheint, gibt diesen Blättern oft eine wahrhaft musikalische Einheit. Selbst Beischriften schwingen in diesem Sinne ungezwungen über die Fläche mit. Zeichnungen, wie etwa die unter 1, 6, 16 bei Förster abgebildeten sind in sich ruhende Leistungen eines absoluten Künstlers. Die Kabinette in Berlin, Dresden und Weimar besitzen neben dem Görlitzer Archiv die größte Anzahl Gareis'scher Zeichnungen. Sie verdienen, das

[1] Das angezeigte Werk war Förster's letzte Arbeit über Gareis. Der bekannte Gelehrte ist vor kurzem in Breslau, wo er bis zu seiner Pensionierung 1920 Ordinarius für Archäologie war, am 7. August im Alter von 80 Jahren verstorben.

[2] Sie wurde s. Zt. in den Monatsheften für Kunstwissenschaft, Jahrg. VII. 1914, S. 243 vom Herausgeber dieser Zeitschrift eingehend gewürdigt.

beweist Foersters dankenswertes neues Schriftchen, eine weit größere Beachtung, als ihnen bisher zuteil wurde. Wiese.

Ernst Würtenberger, Zeichnung, Holzschnitt und Illustration. Benno Schwabe Basel 1919.

Dieses typographisch ausgezeichnet ausgestattete Buch des bekannten alemannischen Malers und Graphikers ist in zwiefacher Hinsicht aus der Praxis heraus entstanden: einmal aus der produktiven Arbeit eines gründlich schaffenden Künstlers, sodann aus den Erfahrungen einer langjährigen Lehrtätigkeit. So ist es Bekenntnisschrift und Lehrbuch zugleich. Seine Frische und Eindringlichkeit verdankt es der Aktualität des Illustrationsproblemes, das (vielfach im Unterbewußtsein vorhanden) zu den Zentralproblemen der gegenwärtigen Kunst gehört, sowie dem heißen und ehrlichen Bemühen des Künstlers, mit seiner Überzeugung produktiv in den Lauf der Entwicklung einzugreifen.

Das Thema selbst gehört zum reizvollsten der Kunstgeschichte und der Kunstlehre. Eine das Wesen dieser Aufgabe umfassende Darstellung gehört zugleich zum Schwersten, weil neben starker Einfühlung große sachliche Kenntnisse in technischer und historischer Hinsicht unbedingtes Erfordernis sind. Seit einiger Zeit ist die Lösung dieser Aufgabe brennend geworden; Westheims „Holzschnittbuch" (Verlag Kiepenheuer), ein praktisches zusammengedrängtes Abbildungskompendium, hat diese Lösung nicht gebracht, weil trotz wissenschaftlichen Anstriches das historische Fundament und die universale Einfühlung fehlen.

Würtenberger fährt bescheidener einher, dringt in weiser Selbstbeschränkung dagegen in die Tiefe der grundlegenden Formgesetze. Historisches Wissen (das er übrigens in keiner Weise verachtet!), lebendige Einfühlung in die Stile der Vergangenheit und quellende schöpferische Kraft sind seine Grundlage, die Aufhellung des Begriffes der Illustration sein Ziel. Aus dieser Einstellung heraus klärt er mit Hilfe scharf formulierter und einleuchtend dargestellter Begriffe das Wesen der Zeichnung, des Holzschnittes, der Illustration überhaupt im weitesten Sinne. In der Begriffsbildung selbst kommt er unter fruchtbarer Benutzung der Lehren Wölfflins zu überraschender Klarheit, die gleichzeitig dem praktischen Künstler wie dem theoretischen Wissenschaftler zum Gewinn gereicht. Was hier in einfachen und allgemein verständlichen Worten etwa über die Linie und ihre Bestimmung durch die Vorstellung und die sichtbare Welt der Erscheinung, über die Möglichkeiten der linearen Verwendung, über die Symbolik der Linie und über die Methoden der zeichnerischen Darstellung gesagt ist, wird dem vielfach noch schlummernden Verständnis die Tore öffnen. Der letzte Abschnitt „Illustration" birgt das künstlerische Programm Würtenbergers. Wieder ist die Begriffsbildung von sinnfälliger Klarheit; die Lehren sind diktiert von der Sicherheit des erfahrenen Buchkünstlers und anschaulich gemacht durch Vergleich mit musikalischen Gestaltungsgesetzen, die eine tief und sachlich reflektierende Methode offenbaren. Die Möglichkeit einer förmlichen Intervallenlehre wird angedeutet und an altdeutschen Primitiven, die in einfachen Linienholzschnitt umgesetzt sind, demonstriert; solches Eindringen in die Struktur der alten Meister scheint besonders fruchtbar. Als zentrales Problem erscheint hier die Klarstellung des Unterschiedes zwischen Wesensform und Erscheinungsform. An dieser Stelle rührt Würtenberger an die großen Probleme der Historie überhaupt. Als Wesensform bezeichnet er die Gestaltung in Form der symbolischen Abbreviatur, als Erscheinungsform die naturalistisch-impressionistische Gestaltungsweise — „in diesen beiden Kategorien spiegelt sich der Dualismus der Weltanschauung, der durch die Jahrhunderte hindurch die Epochen der Kunstgeschichte bestimmt". Die Forderung, die Würtenberger aus solcher historischer Erkenntnis, besser aus solchem historischen Erlebnis für die gegenwärtige Kunst aufstellt, lautet: Synthese von Wesensform und Erscheinungsform. In der Tat, hier sind Grundprobleme der Kunst berührt, die weit über Holzschnitt und Illustration hinaus Geltung besitzen. Daß im einzelnen — etwa in der übertriebenen Kampfstellung gegen den Impressionismus und in der Unterschätzung der reinen Formprobleme — Befangenheiten vorhanden sind, die sich übrigens aus der Generations-Zugehörigkeit Würtenbergers ohne weiteres erklären lassen, ist neben solchen Erkenntnissen und Klarstellungen belanglos.

Die erste Auflage dieses Künstlerbuches ist in der Schweiz erschienen; es ist erfreulich zu hören, daß augenblicklich eine erschwingliche neue Ausgabe für Deutschland vorbereitet wird. Curjel.

Ferner erschien:

H. W. Singer: Handbuch für Kupferstichsammler. Zweite, veränderte Auflage von „Hiersemanns Handbücher Bd. IX." Wir kommen auf diese wichtige Neuerscheinung noch näher zurück.

Herr Prof. D. Dr. Karl Budde, Marburg, bittet uns, folgender Erklärung Raum geben zu wollen:

Herr Prof. Dr. Hans W. Singer vom Kupferstichkabinett in Dresden vermerkt in der zu Anfang Juli erschienenen 2. Auflage seines Buches „Handbuch für Kupferstichsammler" (Leipzig, Karl W. Hiersemann) auf Seite 177 zu Ludwig Richter ein Buch „Hoff (Neubearbeitung) 1922" und schickt diesem Titel ein Kreuz voraus, von dem es in der Zeichenerklärung Seite 98 heißt: „Ist ein † dem Eintrag vorgestellt, so genügt die Arbeit in einer oder mehreren Beziehungen nicht vollauf den Ansprüchen, die an

ein Oeuvre-Verzeichnis geſtellt werden müſſen." Es handelt ſich um die von mir bearbeitete zweite Auflage von Joh. Fr. Hoff's Buch „Adrian Ludwig Richter, Maler und Radierer" 1877, das vorher ohne Kreuz verzeichnet iſt; warum mein Name dabei nicht genannt wird, darf man fragen. Das Erſcheinen des Buches war im Börſenblatt für Anfang Juni verſprochen; aber der Druck hat ſich verzögert, ſo daß es bis heute noch nicht vorliegt. Herrn Prof. Singer iſt alſo dasſelbe Mißgeſchick begegnet, wie jenem Muſikkritiker, der über ein Konzert berichtete, das ohne ſein Wiſſen verſchoben worden war. Auf die erſte Beſchwerde des Verlegers entſchuldigt er ſich folgendermaßen: „Selbſtverſtändlich habe ich ſchon vor Erſcheinen des ſeit Jahren in Vorbereitung befindlichen Werkes — unter anderem durch Mitteilung vom Bearbeiter ſelbſt — Kenntnis über deſſen Anlage uſw. erhalten. Hiernach entſpricht es ſogar in mehreren Punkten nicht dem, was ich als Ideal eines Oeuvre-Verzeichniſſes aufgeſtellt habe. Daher mein Zeichen." Ich ſtelle hiermit feſt, daß ich Herrn Profeſſor Singer über die Anlage meines Buches uſw. niemals irgend welche Mitteilungen gemacht habe; von anderen kann er kaum genug für eine Ausrede, geſchweige denn für eine Kenntnis des Buches, erfahren haben. Ich darf das Urteil über ſolches Verhalten getroſt der Öffentlichkeit überlaſſen und weitere Mitteilungen über den Sachverhalt verſchieben, bis ſie notwendig werden ſollten.

Mappenwerke

Ludwig Heinrich Jungnickel: Italienisches Skizzenbuch. Nr. 1—25 auf Büttenkarton, Nr. 1—150 auf Japandokumentenstoff. Druck: Österr. Staatsdruckerei. Rikola-Verlag A.-G. Vlg. neuer Graphik. Wien, Berlin, München, Leipzig 1922.

Es wiſpert von vielem und vielen noch zu viel in dieſem Skizzenbuch. Die perſönliche Note klingt einſtweilen nur zaghaft durch. Zeichneriſches Talent iſt unverkennbar, der Humor nicht immer überzeugend.

Man muß abwarten und ſich für diesmal des heiteren Geſamteindrucks und der guten äußeren Ausſtattung des Werkes freuen. Wieſe.

Richard Braungart ſchrieb das Geleitwort zu „100 Deutſche Meiſterexlibris". Einm. Ausg. von 350 Expl. in Halblwd.-Kaſſette, Subſkript. M. 1500.—. Nr. 1—50 die Rad. z. Teil ſigniert, auf Bütten, M. 3000.—. Artur Wolf, Verlag Wien.

Adolf Kunſt: Oberammergau. Sechs Rad. In Mappe 37 × 27 cm. 25 Expl. auf Handjapan ca. M. 400.—, auf Bütten, num. ca. M. 250.—. Verlag F. Bruckmann A.-G., München.

Max Liebermann: Bilder ohne Worte. Kleine Ausgabe: 17 Holzſchnittzeichnungen. Geſchnitten von R. Hoberg. Einführung von Willy Kurth. ca. M. 36.— u. 54.—. Große Ausgabe: 30 Holzſchnittzeichnungen. Aufl. 400 Expl. Handgebd. in Halbldr., ca. M. 2400.—. Verlag Fritz Heyder, Berlin-Zehlendorf.

Nachdem im Verlaufe der letzten Jahre der Verlag I. B. Neumann-Berlin aus dem Kreiſe der „Brücke"-Künſtler bereits Holzſchnitt-Mappenwerke von Pechſtein, Schmidt-Rottluff und E. Heckel herausgegeben hat, erſcheint nunmehr auch eine Otto Mueller-Mappe mit 10 Lithographien und einem Holzſchnitt auf dem Mappendeckel in einer einmaligen auf 30 Exemplare beſchränkten Auflage.

Rahel Szalit-Markus: 16 Lithographien von Fiſchke der Krumme. Mit einer Einleitung von Julius Elias. Nr. 1—20: Auf Japan, Halbledermappe M. 2800.—, Nr. 21—100: Auf Bütten, Halbleinenmappe, M. 1200.—. Der Propyläen-Verlag, Berlin.

Otto Dix: Radierwerk I. Mit Einführung von P. F. Schmidt. (Zwei Mappen: eine mit fünf Radierungen, eine mit ſechs Kaltnadelblättern). Dresdner Verlag, Klotzſche bei Dresden 1921. 30 Exemplare (ca. M. 1500.—).

Otto Dix: Radierwerk II. (Sechs Radierungen und Einf. v. P. F. S.) Dresdner Verlag, Klotzſche 1922, 30 Exemplare (ca. M. 2000.—).

Otto Dix: Neun Holzſchnitte. Dresdner Verlag, Klotzſche (ca M. 2000.—) 1922. 30 Exemplare.

Chriſtoph Voll: Sieben Radierungen. Mit Einführung von P. F. Schmidt. Im Selbſtverlag des Künſtlers. Dresden 1922. 30 Exemplare (ca. M. 1800.—).

Laſar Segall: Erinnerungen an Wilna. (Fünf Radierungen m. Einf. v. P. F. S.) Dresdner Verlag 1922. 30 Exemplare (ca. M. 2000.—).

Laſar Segall: „Die Sanfte" v. Doſtojewski. (Fünf Lithographien, m. Einf. von Will Grohmann.) Dresdner Verlag 1922. 30 Exemplare.

Laſar Segall: „Bubu". (Acht Lithographien nach Bubu v. Ch. L. Philippe, m. Einf. v. P. F. S.) Verlag der Galerie von Garvens, Hannover 1922. 57 Exemplare (13. Luxusausgabe).

Einzelblätter

Die „Künſtlergemeinſchaft Der Fels" läßt ein in 200 Exemplaren gedrucktes „Flugblatt" erſcheinen, daß zumindeſt in der Geſte etwas Großes hat. Sieben ſignierte Originalholzſchnitte bedecken das grüne, beiderſeitig bedruckte Doppelblatt in nicht immer glücklicher Anordnung. „Erfaßte Realität — Blick in die Unendlichkeit." — „Erkenntnis iſt Alles" lauten die Beiſchriften. Die Künſtler heißen: Franz Bronſiert-Hagen, Carry Hauſer-Wien, Fritz Fuhrken-Bremen, Reinhard Hilker-Hagen, Georg Philipp Wörlen-Paſſau, Rathausplatz. Nach den vorliegenden Beiträgen reizt vorläufig keiner von ihnen, ihm genauer nachzuſpüren. Auch

lassen sich der Sinn eines „Flugblattes“ und eine Auflage von 200 Exemplaren nicht recht zusammenreimen. W.

A. J. Alex, „Am Ufer“, Radierung, 30×40 cm. 20 numerierte Exemplare auf Japan und 55 numerierte Exemplare. Verlag Graphisches Kabinett Fritz Lenz, Karlsbad.

Der Markt

Frankfurter Bücherfreund. Mitteilungen aus dem Antiquariate von Joseph Baer & Co. 15. Jahrg. 1921/22. Neue Folge Nr. IV. Heft 3/4. — Dieses letzte Heft des Jahrgangs ist für Graphiksammler von besonderem Interesse. Neben einem kurzen illustrierten Aufsatze von Edmund Schilling, der die wichtigsten Handzeichnungen im Kupferstichkabinett der Kieler Kunsthalle bespricht, bringt es das Verzeichnis der Neuerwerbungen der Firma auf graphischem Gebiet mit folgenden Abteilungen: A. Kupferstiche und Holzschnitte des 15. Jahrhunderts (68 Nummern). Vertreten sind u. a. Aldegrever, H. S. Beham, Dürer, Meckenem, Schongauer, z. T. mit Blättern aus berühmten Sammlungen. Besonders bemerkenswert ein kolorierter Reiberdruck, wohl Oberrhein um 1460, Eremiten in einer Landschaft. Ein köstliches Blatt aus der gleichen Zeit ist der Probedruck auf Pergament der „Temperancia“ vom Meister der Tarrocchi, von ähnlicher Stileinheit das französische Schrotblatt mit den beiden Johannes, auch um 1460. — B. Handzeichnungen, Aquarelle und Miniaturen des 13. bis 19. Jahrhunderts. Schöne Zeichnungen u. a. von Fra Bartolomeo, de Backer, H. S. Beham (zugeschr.), Bernini (glänzend!), Cauo, J. Breughel d. J. (Jugendarbeiten aus römischer Zeit), Paul Bril (ausgezeichnete Landschaft), P. Flötner, Ghezzi (zeichnerisch überaus fein), van Goyen, Goltzius, Guercino, Mutschelle (zugeschr., jedenfalls flott, charakteristisch und ungewöhnlich), Ph. Koninck, Morland, Moucheron (zwei zarte Landschaften), Franz Pforr, Ostade. Durchweg bedeutend sind die großen Meistern (meist überzeugend) zugeschriebenen Blätter, so H. Holbein d. Ä., Brustbild einer älteren Frau mit Kopftuch; H. Holbein d. J., Scheibenriß mit Mann in Rüstung und Frau mit der Tudorrose (wer käme da neben Holbein in Frage?); Tizian, Kopf eines Mannes (Knaben?), aus der Sammlung Winckler; schließlich: Rembrandt, Betende Frau. Die große Wertschätzung der Zeichnung von J. B. Huet (100000 M.) ist Geschmacksache. Ausgezeichnete Proben für die Miniaturmalerei zweier Jahrhunderte sind das dem Don Silvestro (Florenz um 1350) zugehörige und das dem Philippe de Mazerolles nahestehende Stück. Die Abteilung C enthält eine Anzahl schöner Publikationen und Reproduktionswerke über Graphik und Zeichnung. Preise sind beigegeben, desgleichen zahlreiche Abbildungen in lichtdruckähnlichen Rasterdrucken von Qualität. Nicht glücklich ist die violettblaue Farbe vieler Wiedergaben. W.

K. W. Hiersemann, Leipzig. Katalog Nr. 512. Kunstgeschichte. Der „Graphischen Kunst“ ist nahezu die Hälfte des 95 Seiten starken Verzeichnisses eingeräumt. In der Abteilung A „Handzeichnungen“ werden u. a. angezeigt zwei Zeichnungen Bouchers; ein Kreideporträt einer jungen Frau von dem französischen Hofmaler Daniel Dumonstier (1574—1646), dem berühmtesten Porträtisten dieser Künstlerfamilie, von dessen Bildniszeichnungen besonders das Pariser Kabinett zahlreiche Proben besitzt; eine Blei- und Rötelzeichnung „Mutter und Kind“ von Angelika Kauffmann; eine Schlachtdarstellung (Aquarell) von E. J. Horace Vernet. Es schließen sich Handschriften (zum Teil mit Miniaturen) und Reproduktionen nach solchen an. Das Hauptstück unter ihnen ist ein Stundenbuch französischen Ursprungs aus der Mitte des 15. Jahrhunderts mit sieben blattgroßen Miniaturen (M. 180000.—). Abteilung C verzeichnet Einzelminiaturen, meist Initialen, D „Kupferstiche, Radierungen, Holzschnitte, Lithographien usw.“, u. a. eine Reihe Dürer-Blätter, voran die Kupferstich-Passion (1507—13, B.3—18) für M. 180000.—, die „Heilige Familie mit der Heuschrecke“ für M. 90000.—. Das von der Firma Hiersemann besonders gepflegte Gebiet der Orientalischen Kunst ist auch diesmal unter IV mit Miniaturen und Farbdrucken gut vertreten. W.

Der graphische Verlag Friedrich Dehne, Leipzig, verschickt einen dritten Nachtrag zu seinem Katalog 1921 und eine Sonderliste „Köpfe 1922“, die u. a. Blätter von Meseck, H. Struck, H. Heuser, Fingesten, Orlik, Harta anzeigt. Beide Ankündigungen sind reich und gut illustriert.

Das rasch aufstrebende Graphische Kabinett Fritz Lenz, Karlsbad, versendet eine kleine, aber sehr gewählte Liste von Neuerwerbungen moderner Graphik. Die meisten deutschen Sammler werden leider nicht in der Lage sein, die in tschechischen Kronen angegebenen Preise zahlen zu können.

Curt Naubert, Antiquariat, Leipzig. Kleine Listen X: Musikerporträts, Theaterkostümblätter usw. XI.: Neuerwerbungen, u. a. graphische Kunst. — Lagerkatalog L: Rußland. Enthält u. a. Porträts, Uniformbilder, Schlachtenbilder, Städteansichten, gestochene Landkarten.

Ausstellungen

Dresden. Die Galerie Ernst Arnold zeigt im Sept.-Okt. eine Ausstellung des graphischen Werkes von Slevogt. Emil Waldmann verfaßte den illustrierten Katalog dazu.

Sammlungen

Vom Kurpfälzischen Museum in Heidelberg

Das kurpfälzische Museum ist durch eine von feinstem Geschmack geleitete Neuordnung des Direktors Dr. K. Lohmeyer in die Reihe der reizvollsten deutschen Museen aufgerückt. Als im Jahre 1908 die damaligen Städtischen Sammlungen aus dem Schloß in den prächtigen, von Adam Breunig 1712 geschaffenen Barockbau übersiedelten, fanden sie hier zuerst einen würdigen und, durch den Charakter des alten Patrizierhauses bedingten, intimen Rahmen. Die alte Graimbergsche Sammlung, durch Schenkungen und Ankäufe bedeutend erweitert, barg eine Fülle von wertvollem Material besonders aus der Geschichte der Kurpfalz und an altdeutschen Werken. Daneben aber hatten sich allzuviele Dinge von rein lokalgeschichtlichem Interesse eingenistet, Photographien von Dozenten und Studentenverbindungen und manches andere, was sich eben an den Nimbus einer alten Universitätsstadt heftet, was aber von irgendwelcher weitergehenden Bedeutung nicht war. Hier hat nun Dr. Lohmeyer in energischer, dankenswerter Weise Ordnung und dadurch Raum geschaffen für vieles wertvolle, was im Magazin, fast unbekannt, verstaubte. Ausgehend von dem Gesichtspunkte, die Kunstblüte der Kurpfälzischen Lande, die durch die großzügigen und bildungsfreudigen Herrscher der Pfalz geleitet wurde, im organischen Zusammenhang zu entwickeln (daher auch der 1921 gewählte Name „Kurpfälzisches Museum"), beherrschen das Treppenhaus zunächst die Porträts der Kurfürsten und ihrer Gemahlinnen, Werke v. G. Desmarées, J. H. Brandt, J. G. Ziesenis und anderen, während die ersten Räume den altdeutschen Meistern gewidmet sind, eine Erinnerung zugleich an die Sammlung Boisserée, die etwa von 1811 bis 1819 in Heidelberg war. Auf Einzelheiten einzugehen verbietet leider der Raum, erwähnt seien nur der köstliche Apostelaltar des Tilman Riemenschneider, ein Hausbuchmeister, zwei unbekannte Bildnisse von Lukas Cranach und ein H. S. Beham. Truhen, Schränke, Altärchen und Plastiken aus Klosterbesitz bringen rhythmische Belebung und Cäsuren, wie überhaupt in allen Räumen Wert darauf gelegt wurde, Einförmigkeit zu vermeiden und durch Mobiliar ein wohnliches Aussehen zu erreichen. Die folgenden Räume, die die Epoche Karl Ludwigs von der Pfalz bis zu der Karl Theodors umfassen, sind im wesentlichen Repräsentanten der Tätigkeit der Hofmaler dieser Herrscher. J. B. de Ruëll, J. F. van Douven, Desmarées und Ziesenis (dieser mit einem feinsinnigen Porträt des kurpfälzischen Ministers von Sickingen und dem einzigen, nach der Natur gemalten Porträt Friedrich des Großen) seien genannt. Der große Oberlichtsaal dieses Geschosses birgt die wertvollsten Stücke der Sammlung, farbenklare, leuchtende Niederländer (Kalff, Terborch, Ruisdael, Wouvermann, Hobbema, Netscher und andere), Italiener und Deutsche des 18. Jahrhunderts (besonders reizvoll das Wiener Stubenmädchen von Oelenheinz) und schließlich Jaques Fouquières' große Schloß- und Stadtansicht um 1618, das erste größer gesehene Heidelberger Landschaftsbild. Den stärksten Eindruck aber hinterläßt wohl der große Prunksaal des Mittelbaues, in dem nur die drei Farben Weiß, Blau und Gold sprechen. Mit köstlichen Stuckierungen von der Hand des Frankenthaler Meisters K. Link und seiner Schüler geschmückt, die sich in leuchtendem Weiß wirkungsvoll von graublauem Grunde abheben und wie große Wedgewoodplatten mit goldenen Rosettennägeln an die Wand geheftet erscheinen (es ist dies die jetzt wiederhergestellte, am Ende des 18. Jahrhunderts geschaffene Originalbemalung), enthält er die in großen, freistehenden Vitrinen verteilte reichhaltigste und erwählteste Sammlung von Frankenthaler Porzellan. Ihm schließt sich an zur Rechten das „Pompejanische Zimmer" (schwarzgründige Wandmalereien des F. Deurer) mit seltenen Fayencen, zur Linken das in zartes Gelb getauchte Seidentapetenzimmer in der Originalausstattung von 1780. Die Durchblicke aus dem Mittelsaal in die beiden anschließenden Räume sind von zwingender Wirkung. — Das Obergeschoß enthält in der Hauptsache Werke der Heidelberger Malerromantik, jenem bedeutenden Faktor in der deutschen Kunstgeschichte, der erst 1919 durch eine Sonderausstellung des Museums ins rechte Licht gerückt wurde. Ein Biedermeierzimmer mit alten aus Schwetzingen stammenden Möbeln, bringt uns in die rechte Stimmung. Auf feingetönten Wänden sind die Werke Rottmanns, der Gebrüder Fohr und Fries, G. P. Schmitts, G. W. Issels und andere verteilt. Auch die Ab-

zweigung der Romantiker, die Nazarener, kommen durch Köster, Schlesinger und Xeller zu Wort, die als Renovatoren der Boisserée-Sammlung zugleich an diese Heidelberger Tradition anknüpfen. Ein Raum gehört der Entwicklung des Heidelberger Stadtbildes, bis schließlich Werke von Rahl und Feuerbach die letzten Ausläufer der Heidelberger Kunst bedeuten. Hier befinden sich auch zwei bisher unbekannte Spitzwegs. Zwei bis drei Zimmer sind alljährlich wechselnden Sonderausstellungen vorbehalten, durch die der Überblick über Kunst und Kultur von Kurpfalz und Heidelberg vertieft werden soll (in diesem Jahre Bernhard Fries). Nur kurz erwähnt werden können die Erzeugnisse des heimischen Kunsthandwerks und die angegliederte Sammlung von frühgermanischen und prähistorischen Funden aus der Umgebung Heidelbergs (letztere unter Leitung von Dr. Wahle). — Es geht ein erfreulich frischer und lebendiger Zug durch alle Räume des Museums, das durch die Neuordnung kunsthistorisch und museumstechnisch gleich wertvoll geworden ist. Werner Schmidt.

Die Überführung des Folkwang-Museums nach Essen

Da bereits Ende vergangenen Monats mit dem Verpacken der Sammlungen in Hagen begonnen wurde, wird in wenigen Tagen der gesamte Kunstbesitz von Folkwang in Essen eintreffen. Der inzwischen zum Direktor der städtischen Sammlungen ernannte Essener Museumsdirektor Gosebruch, dem in der Folge auch Folkwang unterstellt sein wird und der speziell die Aufgabe übernimmt, die Gemäldesammlung seines Essener Museums mit derjenigen des Folkwang zu vereinigen, hat inzwischen das Goldschmidt-Haus räumen lassen, um zunächst der neuen Sammlung eine vorläufige Unterkunft zu gewähren. Dies kann natürlich nur ein Provisorium sein, da sich die Stadt Essen wohl über kurz oder lang entschließen muß, einen eigenen und den Anforderungen der Neuzeit entsprechenden Museumsbau aufzuführen. Für die übrigen Sammlungen des Folkwang-Museums, die nicht wie die Gemälde mit dem vorhandenen Essener Museumsbesitz vereinigt zu werden brauchen, wird weiterhin nach einem zuverlässigen Kustos gesucht, dem in erster Linie der Ausbau dieser Abteilungen zufallen wird, bis es sich späterhin entscheidet, ob Herr Fritzsche, der durch das Osthaussche Testament präsumtive spätere Direktor, wirklich seine Ansprüche zu realisieren gedenkt. Obwohl man der Umsicht und ruhigen Sicherheit Ernst Gosebruchs für die kommende Entwicklung der Museumsverhältnisse in Essen mancherlei zutrauen darf, bleiben die Dinge doch vorläufig reichlich unklar und man wird nicht umhin können, zu bedauern, daß durch die letzte Entscheidung vor allem ein Mann wie Karl With einfach kalt gestellt worden ist. Daß es keinen besseren Kustos für Folkwang hätte geben können, wissen alle die, die Withs zielsichere Art und überlegene Geistigkeit aus Erfahrung kennen. Folkwang ohne With ist trotz allem nur eine halbe Sache, denn die Öffentlichkeit weiß viel zu wenig, daß gerade die bedeutenden Neuerwerbungen der letzten Zeit, vor allem aber der programmatische Hinweis auf den frühen Osten im Rahmen der Folkwangziele das Werk von With gewesen sind. Hat man diesen jetzt kurzer Hand beiseite geschoben, dann werden wahrscheinlich die üblichen, in solchem Fall erfahrungsgemäß stets einsetzenden Machenschaften kleinerer Leute, die Grund haben, die Konkurrenz zu fürchten, dafür verantwortlich zu machen sein. Essen, das zwar das Folkwang-Museum gewonnen, hat sich einen With entgehen lassen. Das ist für Hagen Grund genug zu berechtigter Schadenfreude. B.

Staatliche Kunstankäufe in Belgien

Der belgische Staatsanzeiger veröffentlichte die Liste der im Jahre 1920/21 durch den Staat erworbenen Kunstwerke. Es handelt sich um 171 Nummern, die einen Kaufbetrag von 250000 Frcs. darstellen. Dieser an sich erhebliche Betrag ist, wie es scheint, nicht immer für die wahrhaft würdigen Leistungen verwendet worden. Die Kritik tadelt auch, daß die Ankäufe nicht regelrecht auf alle Landesteile verteilt wurden; in der Tat wurden in erster Linie Brüsseler Maler mit Ankäufen bedacht. Dabei mögen nicht zuletzt politische Rücksichtnahmen mitgesprochen haben, vermutet bitter der Kritiker der „Sélection“. Dieser lobt, daß unter dem Minister Destrée 50000 Frcs. für drei Werke Ensors ausgegeben wurden, tadelt aber, daß der Ankauf nicht früher geschah, wo man die Werke um vieles billiger hätte haben können. Auch habe man nicht genügend nach ausländischen Erwerbungen ausgeschaut, so daß wieder einmal die Gelegenheit verpaßt sei, für Belgien einen modernen Gemäldeschatz von wahrhaft internationaler Bedeutung zusammenzubringen. H.

Detroit

Gelegentlich eines Besuches des Präsidenten der Art Association M. Ralph H. Booth in Berlin sind von diesem unter Mithilfe von W. R. Valentiner wieder eine Anzahl moderner deutscher Kunstwerke für das Detroiter Museum angekauft worden. Unter diesen verdienen folgende besondere Erwähnung: Von Schmidt-Rottluff das bedeutende, 1921 gemalte Bild „Ernte“, von Karl Caspar aus der Ausstellung bei Caspari eine Madonna und von seiner begabten Gattin Caspar-Filser ein Stilleben; ferner ein Strandbild von Otto Müller, eines jener schönen Kalla-Stilleben von Pechstein, von dem ebenfalls zwei Aquarelle erworben wurden. Unter den Plastiken sind zwei Bronzen

von Georg Kolbe Tänzer und Najade in erster Linie zu nennen, daneben eine Madonna in Holz und ein paar Katzen in Bronze von dem Berliner Scheibe. Kleinere Arbeiten wurden ferner erworben von Martel Schwichtenberg und ihrem Gatten W. R. Huth und endlich noch ein Aquarell von Partikel. Es ist in jedem Falle höchst erfreulich, aus dieser Tatsache zu entnehmen, wie gerade in Amerika das Interesse für die junge deutsche Kunst täglich zunimmt. n.

Zürich

Die Züricher Kunstgesellschaft hat kürzlich über das Jahr 1921 in einer Sonderveröffentlichung Bericht erstattet, der die folgenden wichtigen Tatsachen zu entnehmen sind. Soweit es sich um das Vereinsleben der Gesellschaft handelt, scheinen die durch die Umstände verursachten Schwierigkeiten im Hinblick auf die Verringerung der Mitgliederzahl und die Anspannung der Mittel noch immer nicht restlos behoben zu sein, obwohl der städtische Beitrag von 5000 auf 15000 und derjenige für den Sammlungsfond von 2000 auf 5000 Frcs. erhöht wurde. Aber wichtiger als diese mehr lokal interessierenden Mitteilungen sind die Tatsachen, die die eigentliche Sammlung des Züricher Kunsthauses berühren. Danach hat der Zuwachs der Sammlungsbestände im Berichtsjahr 13 Gemälde, 1 Skulptur, 51 Zeichnungen und Aquarelle und 101 graphische Blätter betragen. Für Ankäufe wurden Fr. 4687.— ausgegeben. Die eigenen Erwerbungen umfassen 2 Gemälde „Komposition" von W. Gimmi und „Quittenstilleben" von Johann v. Tscharner, 4 Zeichnungen von Joh. Rudolf Huber, Felix Meyer, Théophile Steinlen, Eduard Stiefel, einen aquarellierten Plakatentwurf von Adolf Schnyder, 40 graphische Blätter von Heinr. Appenzeller, Karl Bickel, Karl Hosch, Hermann Huber, Melchior Meier, Heinr. Pfenninger, Gregor Rabinovitch, Ernst Georg Rüegg, dazu die reich illustrierten 3 ersten Bände der französischen Ausgabe der Lavaterschen Physiognomik von 1781, 1783, 1785.

Als Geschenk wurden 3 Ölgemälde von Johann Georg Zimmermann der Sammlung einverleibt, ferner 2 Aquarelle von Theodor Bissegger, 27 mit Deckfarben illuminierte Zeichnungen für ein naturwissenschaftliches Werk von Johann Felix Corrodi, eine Federzeichnung von Max E. Haefeli, ein Aquarell „Tessiner Motiv" von Gregor Rabinavitch, eine Bildniszeichnung von Johann Caspar Schinz, eine Gouache in der Art von Ludwig Vogel, eine Bleistiftzeichnung zur Radierung „Fuhrwerk" von Albert Welti und 9 Aquarelle von Johann Georg Zimmermann, dazu eine Reihe graphischer Blätter.

Das wichtigste Ereignis des vergangenen Jahres war die auch an dieser Stelle eingehend gewürdigte Ausstellung von Gemälden und Skulpturen des ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts aus der Schweiz und den angrenzenden Gebieten, die durch die weitgehende Beteiligung der wichtigsten Sammler und Museen eine Veranstaltung von höchstem internationalen Rang gewesen ist. Im einzelnen gibt ein besonderes Kapitel des Jahresberichts über die Reihe der Ausstellungen Auskunft. n.

Ausstellungen

Berlin

Die Staatliche Bildstelle wird in ihrem Ausstellungsraum, Wilhelmstraße 69, in den kommenden Monaten die Architektur und Plastik unserer größten deutschen Dome Bamberg, Naumburg und Magdeburg vorführen. Die eigenen Aufnahmen der Bildstelle selbst werden ergänzt durch solche des Vereins für Kunstwissenschaft und des kunsthistorischen Seminars der Universität Marburg (Prof. Hamann), so daß ein reichhaltiges und größtenteils noch unbekanntes Material zu erwarten ist. Bis Ende dieses Monats werden zunächst Aufnahmen vom Bamberger Dom gezeigt.

Brügge

Gelegentlich des in Brügge tagenden dritten Kongresses für moderne Kunst fand im kleinen Orgelsaale eine Ausstellung moderner Malerei, Plastik und Architekturwerke statt. Das Vorwort des Katalogs, geschrieben von dem Maler Josef Peeters, weist auf den nahen Zusammenhang hin, den heute Malerei und Architektur wieder anstreben. Die ausgestellten Bilder gehören zumeist der konstruktiv-abstrakten Richtung an. Maes erweist sich in der Beherrschung seiner kompositorischen Kraft als der Reifste. Socvraneky fesselt durch farbige Verfeinerungen, Peeters durch das Ungestüm seines Temperaments. Unter den jungen Architekten, die in Belgien übrigens ganz auf eigenen Füßen stehen, da der amtliche Unterricht sich immer noch um die Schemen der Gotik und Renaissance bewegt, ragt Huil Hoste als der bewußteste Neuerer hervor. Hoeben war mit Grundrissen zu seinem preisgekrönten Ausbreitungsplan der Gemeinde Molenbeek vertreten. Paun und Harteoeld sandten Modelle zu Betonhäusern, von Osteghem solche zu Arbeiterwohnungen aus Stampfbeton. H.

Neue Bücher

Kleine Anzeigen

Entwicklungsgeschichte des Stils. Von Robert West

Im Hyperion-Verlag, München, ist kürzlich der erste Teil dieser im ganzen auf acht Bände berechneten Stilgeschichte erschienen, der in vier in sich geschlossenen, vorzüglich gedruckten und jeweils von 24 Bildtafeln unterstützten Bänden handlichen Formates die Klassische Kunst

der Antike — die Kunst des frühen Mittelalters — die Kunst der romanischen Periode — Gotik und Frührenaissance behandelt. Robert West (das Pseudonym für die ungewöhnlich begabte Gräfin Anna von Schlieffen) ist den Lesern dieser Zeitschrift, vor allem auch der Monatshefte für Kunstwissenschaft seit Jahren bestens bekannt und wenn es dennoch im ersten Moment überrascht, aus solcher Feder eine Arbeit zu erleben, deren Bewältigung die höchsten Voraussetzungen stellt, so muß gesagt werden, daß hier eine Leistung von durchaus ungewöhnlichem Gepräge vorliegt, über die im einzelnen an dieser Stelle später noch ausführlich gesprochen werden soll. Mehr noch als die an sich schon erstaunliche Belesenheit der Verfasserin überzeugt nach den ersten mannigfachen Stichproben die Art, wie hier auf universaler Grundlage und gestützt auf eine vergleichende historische Art der Betrachtung große Kunstepochen der Vergangenheit in ihrer Totalität erlebt und künstlerisch zu einem Ganzen geformt sind. Hält die nähere Prüfung dieser vier Bände, denen bereits im Herbst die letzten vier folgen sollen, dem ersten Eindruck stand — und dieses zu bezweifeln liegt kein Grund vor — dann haben wir mit dieser Entwicklungsgeschichte des Stils eine in jedem Sinne ungewöhnliche Leistung vor uns, mit der sich die Kunstwissenschaft noch sehr eingehend zu befassen haben wird.

* * *

Als einer der wichtigsten Beiträge zu der sehr umfangreichen Literatur über Edvard Munch muß der reich ausgestattete und mit vorbildlicher Sorgfalt bearbeitete Katalog angesprochen werden, der anläßlich der großen Züricher Munch-Ausstellung der Konservator des Züricher Kunsthauses Dr. W. Wartmann herausgebracht hat, dem die Schweiz in erster Linie das Gelingen dieser großzügig organisierten Veranstaltung zu danken hat. Nach den grundlegenden Arbeiten von Curt Glaser und Gustav Schiefler ist dieser Katalog (mehr ein Buch oder eine Künstlermonographie als einer der üblichen Ausstellungsführer) sicher auf lange hinaus der wichtigste Beitrag über den Maler und Graphiker, dessen Züricher Ausstellung einen der größten Erfolge überhaupt darstellt. Der Katalog enthält neben einem vollständigen Verzeichnis der ausgestellten Werke und dem üblichen Vorwort eine sehr wesentliche Einleitung zu dem Thema Munch aus der Feder Wartmanns, die vor allem auch deshalb wertvoll ist, weil sie in sich einen Teil der über Munch erschienenen Literatur verarbeitet, die von den frühesten Kritiken an in ihrer Art (und für uns Heutige oft seltsam genug) den Werdegang des Künstlers begleitet und die W. mit den äußeren Daten dieses Lebenswerkes wie Ausstellungen pp. verwebt. (Sollte Herrn Wartmann dabei der an dieser Stelle Jahrgang 1920 veröffentlichte, ungemein wichtige Beitrag von Wilhelm Fraenger unter dem Titel „Zu einem Selbstbildnis von Edward Munch" wirklich entgangen sein?) So erwächst dem Verfasser von ungefähr das Bild dieses Norwegers in einer bezwingenden Totalität und als Fazit dessen im rein Künstlerischen, was die groß angelegte Züricher Ausstellung z. Z. verschließt. Daß diesem schönen Buch außerdem 32 ganzseitige Tafeln beigegeben sind, werden die Freunde Munchs besonders dankbar begrüßen. B.

* * *

Einführung in das Verständnis der deutschen Bildhauerkunst nennt sich der 36. Band der bei Velhagen und Klasing in Bielefeld und Leipzig erscheinenden „Bücherei der Volkshochschule", den V. Curt Habicht verfaßt hat. Unterstützt von 32 gut gewählten Abbildungen versucht diese lebendig geschriebene und von starkem künstlerischen Gefühl erfüllte Schrift, deren solide historische Basis unverkennbar ist, in das Wesen der Hauptrichtungen und vor allem der diese selbst charakteristisch repräsentierenden Werke einzuführen. Solche an sich nicht leichte Aufgabe ist auf dem beschränkten Raum von knapp hundert Seiten von Habicht vorzüglich gelöst worden und namentlich verdient die grundsätzliche Einstellung gegenüber der Entwicklung mittelalterlicher Plastik, deren psychologische Durchdringung durchaus nicht alltäglich ist, besonders hervorgehoben zu werden. Die an sich anspruchslose Arbeit verdient nicht zuletzt als Dokument der Zeit weiteste Verbreitung.

* * *

Über die moderne französische Kunst sind letzthin einige kleinere Veröffentlichungen erschienen, die kurz notiert werden sollen. Dem Bildhauer Charles Despiau, den man an dieser Stelle noch näher kennenlernen wird, ist der erste Band einer neuen handlichen Serie von Künstlermonographien gewidmet, die unter dem Gesamttitel „Les sculpteurs français nouveaux" im Verlag der „Nouvelle Revue Française", Paris erscheint. Das Bändchen enthält neben einer klaren, einführenden, kritischen Studie von Claude Roger-Marx 30 Reproduktionen nach bildhauerischen Arbeiten des Künstlers, Aussprüche desselben über Kunst und einen Katalog seiner Werke. Als weitere Bände sind solche über Maillol, Bordelle, A. Marque u. a. angekündigt.

Ähnlich dieser neuen Serie eröffnet die Bibliothèque du Herisson (Librairie Edgar Malfère, Amiens) unter dem Gesamttitel „Art Français contemporain" eine Folge von Kunstbänden stattlicheren Formats, in der als Nr. 1 eine Monographie über Le Fauconnier mit einer vortrefflichen Einleitung von Jules Romains

und 22 ganzseitigen Wiedergaben nach Gemälden des Künstlers erschienen ist, die einen guten Überblick über das Werk dieser innerhalb der modernen Kunstbewegung sehr wichtigen Persönlichkeit und ihrer künstlerischen Entwicklung ermöglicht. Romains' Studie hat das Wesen Le Fauconniers ungemein scharf erfaßt und wird deshalb wohl für lange grundlegend sein. B.

* * *

Unter dem Titel „Oberammergau und Umgebung" ist vor wenigen Wochen, zweifellos angeregt durch die diesjährige Aktualität des Passionsspiels, im Verlag Josef Kösel und Friedrich Pustet, Kempten, ein geschichtlicher Führer aus der Feder von Dr. Franz Paul Zauner erschienen, der nach Anlage und Gehalt weit über die übliche, für den Moment zurechtgemachte Literatur hinausragt. Schon die Tatsache, daß der Verfasser dieses stattlichen durch 36 Tafeln ausgestatteten Bandes ein bewährter Kunstgelehrter ist, deutet auf den inneren Wert der Arbeit hin, die letzten Endes trotz aller Konzession an die bei einem „Führer" notwendige praktische Handhabe, nicht mehr und nicht weniger ist als eine vor allem kunstgeschichtlich orientierte Geschichte des Werdenfelser Landes, dessen Glanzpunkte Benediktbeuern, Ettal, Garmisch, Kochel, Mittenwald, Murnau, Partenkirchen pp. in eigenen Kapiteln beschrieben und vor allem ihren Denkmälern nach gewürdigt werden. Schade, daß dieser sonst so gründlichen Arbeit im Anhang noch eine Beschreibung der bayrischen Königsschlösser Hohenschwangau, Neuschwanstein und Linderhof beigegeben ist, von denen die Letztgenannten, typisch für den Ungeschmack der Zeit und ihres unglücklichen Königs, höchstens noch dem Sensationsbedürfnis eines ungebildeten Publikums etwas zu sagen haben. n.

* * *

Schlösser in Bayern

Unter diesem Gesamttitel bereitet die Direktion der Museen und Kunstsammlungen des ehemaligen Krongutes in Bayern die Herausgabe einer Sammlung vor, die nach und nach im Verlag von Georg Müller, München, erscheinen soll. Dieses kostbare und alle kunsthistorischen Kreise interessierende neue Unternehmen wird durch einen in Vorbereitung befindlichen, mit über 400 Tafeln versehenen Doppelband in Großquart eröffnet, der aus der Feder von Richard Sedlmaier und Rudolf Pfister die fürstbischöfliche Residenz in Würzburg behandelt. Der Verlag lädt bereits zur Subskription ein und nennt als Preis für die Leinenausgabe etwa M. 2500.—, für die Halblederausgabe M. 3000.—. Nach dem zunächst orientierenden illustrierten Prospekt wird diese Publikation grundlegenden Wert haben und die jahrzehntelange Forschungsgeschichte, die dem Bau der Residenz gewidmet gewesen ist, wohl auf lange hinaus zum Abschluß bringen.

* * *

Nach achtjähriger Pause und umfangreichen Vorarbeiten wird Ende dieses Jahres der I. Band von Dreßlers Handbuch der Kunstpflege erscheinen und damit ein Werk abgeschlossen sein, das keiner, der mit dem Kunstleben Deutschlands, Deutsch-Österreichs, Dänemarks, Finnlands, der Niederlande, Norwegens, Schwedens, der Schweiz und Spaniens in Berührung steht, entbehren kann, zugleich ein Zeichen deutscher Arbeitsamkeit und deutschen Fleißes, aber auch der hohen Bedeutung und Schätzung, deren sich kulturelle Aufgaben in Deutschland erfreuen. Dank dem Beistande sämtlicher Kultusbehörden und des Verlages Ernst Wasmuth A.-G., Berlin, dürfte das Handbuch vielen unentbehrlich sein. Der I. Band wird die öffentliche und private Kunstpflege, d. h. sowohl die bildende Kunst als auch die Tonkunst behandeln. r.

Von Künstlern und Gelehrten

Am 8. August starb in Miltenberg der Maler und Heidelberger Ehrenbürger Guido Schmitt. 1834 als Sohn des Heidelberger Maler-Romantikers Georg Philipp Schmitt geboren, in der Schule seines Vaters aufgewachsen, ist er selbst immer Romantiker gewesen. Frühe Bilder (von 1848) zeigen bereits eine ausgesprochene Begabung, folgende Landschaften scheinen die kommende deutsche Landschaftsmalerei vorauszuahnen. Ein langer Aufenthalt in England und Schottland (1859—1887) machte ihn zum berühmten Bildnismaler der englischen Aristokratie. Diese sauberen, glatten, bisweilen etwas süßlichen Bildnisse werden überragt von gleichzeitigen Landschaften, die eine ungeahnte Höhe verraten und von größerer Eindrucksstärke und technischer Vollkommenheit sind als die damalige deutsche Landschaftsmalerei. Sie sind fast alle in englischem Privatbesitz und in Deutschland nahezu unbekannt, werden aber, wenn sie an die Öffentlichkeit kommen, ihm einen Platz unter den großen deutschen Landschaftern verschaffen. Von 1887 ab lebte Guido Schmitt in Heidelberg, besonders die Bildnisse berühmter Heidelberger, aber auch sehr schöne Landschaften malend, ohne naturgemäß die Höhe seiner englischen Zeit behaupten zu können. Er war der letzte der Heidelberger und badischen Maler, der noch in jene große Zeit der Heidelberger Kunst, der Romantik, gehörte. — An der Hamburger Universität hat sich der Assistent der Bibliothek Warburg, Dr. Fritz Saxl, für neuere Kunstgeschichte habilitiert. — Prof. Dr. Christian Hülsen, der frühere Direktor des Deutschen Archäologischen Institutes in Rom wurde auf Wunsch des italienischen Ministeriums für Unterricht zum Leiter

der zurückgegebenen deutschen Bibliothek (ehemals Kunsthistorisches Institut) in Florenz ernannt. — Ernst Gosebruch, bisher Direktor des Kunstmuseums in Essen, ist nach Übernahme des Folkwang-Museums zum Leiter der Städtischen Sammlungen in Essen ernannt worden.

Der Kunstmarkt

Berlin

Karl Ernst Henrici. Auktionskat. LXXVIII. Bildnisse aus vergangenen Zeiten. Goethe und seine Zeit im Bild. — Die Versteigerung ist vom 18. September auf den 22. September verschoben worden. — Die Versteigerung, der dieser Katalog gilt, muß ein erfreuliches Ereignis auf dem Kunstmarkt werden. Warum? Weil das Gebotene nicht nur einheitlich, sondern qualitätvoll im höchsten Grade ist. Ein Vergnügen bedeutet es, den Text und ein größeres noch, die vorzüglichen Tafeln Blatt um Blatt zu genießen. Die Höhe der Bildniskunst um 1800 wird einem wieder einmal in gedrängter Fülle vor das entzückte Auge gebracht. Was wäre da herauszugreifen! Jedes Stück hat seinen besonderen Reiz. Der Zieten ist ebenso „sprechend" wie Matthew Williams Peters Miß Mortimer als Hebe verführerisch. Das Pastellbildnis der Königin Louise von Joh. Heinr. Schroeder dürfte manchem, der es noch nicht kannte, schwer zu seinem Vorstellungsbild der Dargestellten passen. Ein neues und, man muß gestehen, in seiner ungekünstelten Art sehr ansprechendes Beethovenbildnis kommt mit Nr. 55 an die Öffentlichkeit. Unter den Zeichnungen ist selbst Graff mit dem Bildnis des Grafen von Bernstorff erstklassig vertreten (Schätzung M. 50000.—). — Goethe: die größten Sammler werden auf dem Platze sein. Erstklassige und viele „direkte" Stücke sind da. Die höchst geschätzten (im doppelten Sinn) des Schlesiers J. Raabe Elfenbeinminiaturen vom Jahre 1811. Man wird aber auch eine solch zarte Köstlichkeit wie das von Goethe für Käthchen Schönkopf radierte Buchzeichen zu schätzen wissen. In der Tat, eitel „Schönheit". W.

Zu den Abbildungen

Berichtigung

Zu der trauernden Frauengestalt des Meisters von Eriskirch. Zur Richtigstellung der den Tafeln im letzten Heft beigegebenen Unterschriften sei bemerkt, daß infolge eines Versehens der Vermerk „vormals" bei dem Besitzerhinweis fortgefallen ist. In der Tat hat die Kunsthandlung Norbert Fischmann, München, dieses wundervolle Stück deutscher Plastik schon vor Monaten verkauft.

* * *

August Macke. Die Wiedergabe der drei Zeichnungen auf Seite 711, 712 und 715 dieses Heftes geschieht mit Genehmigung der Galerie Alfred Flechtheim, Berlin, die uns auch freundlicherweise die Klischees zur Verfügung stellte. Der Holzschnitt „Begrüßung" (abgebildet Seite 716) ist in dem Mappenwerke „Neue Europäische Graphik", Bauhausdruck, Weimar, erschienen.

Erscheinungstermin

Heft 18	21. September
„ 19	5. Oktober
„ 20	19. Oktober

Redaktionsschluß

Heft 18	13. September
„ 19	27. September
„ 20	11. Oktober

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Reitrain am Tegernsee, Post Rottach.

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone":

BERLIN: Curt Bauer, Berlin-Südende, Märkische Str. 3, II, Tel. Steglitz 110. / MÜNCHEN: Dr. Leopold Zahn, München, Kaulbachstr. 35, I / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Marienstr. 19 / ÖSTERREICH: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerstr. 10 / NIEDERLANDE und BELGIEN: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Willem van Outhoornstraat 29 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelsangstr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / ENGLAND: Dr. Fritz Bodmer, London WC 1, 34 Woburn Square / ITALIEN: Dr. Augusto Calabi, Mailand, Via Petrarca 16 / DÄNEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Hotel Belvedere, Raadhuspladsen / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 120 Haven Avenue, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Pietras 361 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92

Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2
Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Ein Maler-Trio

Von CLAUDE ROGER MARX
Mit 6 Abbildungen auf 3 Tafeln

Jean Marchand — Dunoyer de Segonzac — Luc-Albert Moreau

Alle Drei sind zwischen 1882 und 1884 geboren, durch aufrichtige Freundschaft miteinander verbunden; obwohl verschieden nach Kultur, Ursprung und Temperament stellten sie Seite an Seite bei den Unabhängigen, im Herbstsalon und in denselben Galerien (Marseille, Barbazanges, Druet, Bernheim) aus. Sie haben gemeinsam die gleichen Krisen durchgemacht und sowohl Marchand, Segonzac wie Moreau haben einen Vorzug Moralische Haltung, Gradheit und Stolz. Die französische Kunst macht — was einmal festgestellt werden muß — seit zehn Jahren eine Periode voll innerer Unruhe durch Auf dem Pariser Kunstmarkt (was ich ausdrücklich betone) machen sich verdächtige Spekulanten breit, die mit Hilfe einer schwindelhaften Reklame sich in falschem Ruhm aufblähen und jeden Maßstab entstellen. Sowohl in Frankreich wie im Auslande hat sich mehr als einer von ihnen gefangen nehmen lassen. Die Revision hat sich inzwischen durch sich selbst vollzogen, und in einem Stadium größerer Ruhe sehen wir fast täglich bis zum Überdruß eine Maske fallen und manchen entlarvten Maler sein wahres Gesicht suchen.

Einerlei, ob Segonzac, Marchand und Moreau bestimmt sind, eine führende Rolle zu spielen, Tatsache ist, daß alle Drei, weit entfernt ihre Persönlichkeit zu verleugnen, seit ihrem Auftreten niemals Lügen gestraft worden sind. Die Werke, die diese Maler, die sich mit gutem Gewissen dem öffentlichen Urteil unterwarfen, etwa 1910 geschaffen, können, was ein unfehlbares Kriterium ist, würdig neben ihren letzten Arbeiten bestehen. Ihre Entwicklung vollzog sich, getragen von einem soliden Temperament, in engem gegenseitigen Kontakt und in stetem Ringen nach Vertiefung. Ihre Arbeit hatte — vielleicht mehr bei den anderen als bei Segonzac — System und jenen Dogmatismus, den ihre minderbegabten Genossen so oft, sehr zu ihrem Schaden, verleugnen zu können glauben. Sie waren zu stark auf die Überlieferung eingestellt (dies Wort in seinem besten Sinne verstanden), als daß sie mit ihr hätten brechen wollen. Schon erkennt man heute langsam, in wieweit Jean Marchand einen Corot fortsetzt und wo sich L.-A. Moreau mit den Venezianern und Delacroix berührt und die kaum wegzuleugnende Verwandtschaft, die zwischen Dunoyer de Segonzac und Courbet offenbar wird Alle Drei von wahrhaft französischem Geiste beseelte Künstler, der nach Ordnung und Klarheit strebt, empfinden es als Notwendigkeit, mit der Natur in Takt zu bleiben, deren Armlichkeit soviel kleinere Theoretiker geräuschvoll proklamierten. Alle Drei waren Zeichner, bevor sie Maler wurden und sind heute ebenso stark in der Zeichnung wie in der Farbe.

Marchand ist wohl zu stolz, um die Sympathie zu erzwingen, er will, daß man zu ihm komme, er enthüllt nicht sein Herz, selbst auf die Gefahr hin, daß man ihm den Vorwurf der Selbstüberhebung mache. In seinen Augen verringert jede Veräußerlichung den inneren Wert der Dinge, deshalb sind seine Werke selten heiter gestimmt, ihre Schönheit bedingen Scham, Adel und eine gewisse Resignation. Schweigend und einsam geht er auf einem sicheren und klaren Wege voran. Selbst wenn er mit hartem Pinsel die Facetten der Gläser und Karaffen malt, die Kanten des Blattwerkes umreißt oder den geometrischen Aufriß gewisser Perspektiven zeichnerisch festhält, immer offenbart sich derselbe Wille: Bewußter Aufbau der Komposition, Betonen der leichten Kontraste und Bewältigung der gewöhnlichsten und einfachsten Themen. Mag an sich die Spannung auch außergewöhnlich sein, ihre Absichten sind echt. Heute, wo sich Marchand im Vollbesitz seiner Kräfte und nahe letzter Reife empfindet, besitzt er die Einheitlichkeit der Inspiration, die ganz aus dem Vollen schöpft. Man soll ihm nicht eine gewisse Härte vorwerfen, die das beste Kennzeichen seiner Kunst ist, selbst in den lieblichsten Gegenden bei Yvelines, Céret und Vence bewahrt er sich jenen Ernst, den

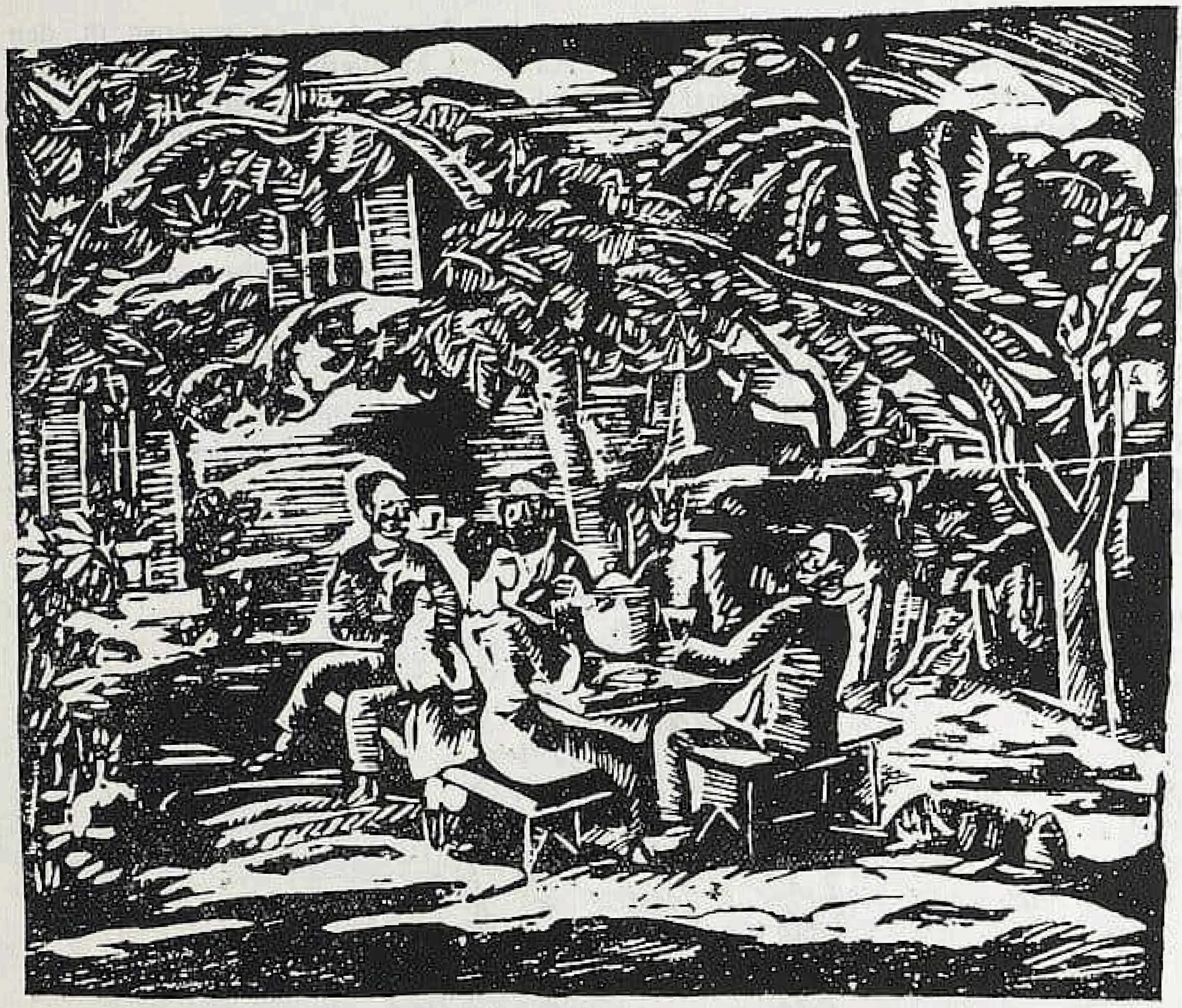
keine Übersteigerung, weder der Form noch der Farbe, mildern könnte. Ihn blenden weder Mittag noch Sommer. Bei ihm hat, nach einem Worte Renans, selbst die Freude immer ein wenig Traurigkeit. Ein gleichmäßiges, ein wenig hartes Licht überströmt jede Landschaft. Es gibt bei ihm keinen Kampf zwischen den Valeurs und dem Sonnenlicht. Wenn Marchand ein Porträt malt, nimmt er gern weniger ausgesprochene Typen als Modell, um uns durch die inneren Vorzüge seiner Kunst zu entzücken. Bei Emigranten und Flüchtlingen hat er, im Bemühen, ihren Charakter zu erfassen, die Wahrheit ihres Blickes mit einer starken Menschenliebe umkleidet. Man empfindet deutlich, was diese Menschen ertragen haben, die das Leben schicksalhaft empfinden, ohne daß ein Lächeln oder eine Klage über ihre Lippen kommt oder ihren Blick bewegt. Malt Marchand einen Akt, so bewahrt er kühle Haltung, in diesen robusten blühenden Körpern schlummert keine Sinnlichkeit. Wie keusch wurden trotz der Auflockerung der Kontur und der Zartheit seines Pinsels die beiden stillenden Frauen, die im letzten Herbstsalon zu sehen waren und in der Galerie Barbazanges, wo erst kürzlich eine prächtige Gesamtausstellung des Künstlers stattgefunden hat.

Marchand ist einer von jenen, die, sich selbst nur langsam offenbarend, uns erst nach und nach gefangen nehmen. Man muß sich ganz auf seine Eigenart einstellen, um zu begreifen, wieviel Reichtum hinter seiner scheinbaren Kühle und Lauheit verborgen ruht. Einmal aber ihm nahe gekommen, können wir uns ihm nicht mehr entziehen, denn seine schwere und ernste Stimme kommt aus der Tiefe.

Ob er die Natur oder den Menschen malt, Gewicht und Dauer sind die Kennzeichen der Kunst eines Segonzac. Niemals durch Vorstellungen aus dem Gleichmaß gebracht oder durch intellektuelle und sentimentale Erwägungen beunruhigt, fordert er von der Malerei nichts, was außerhalb seiner Ziele liegt. Als Kind der Erde reicht er durch den eigentlichen Impressionismus hindurch, der ihm wenig gilt, die Hand einem Courbet und Frans Hals.

Schon eines seiner ersten Gemälde, die „Mediceische Venus" (1911), enthält den ganzen Segonzac. Zuerst trägt er die Farben mehrere Millimeter hoch, sehr ungewöhnlich und fast systemlos auf die Leinwand. Bei Beginn der Arbeit macht diese einen durch Farbenauftrag stark gehöhten Eindruck, aber im Fortschreiten beruhigen sich dank der Konzentration und Vertiefung Töne und Valeurs, bis sie sich einander angleichen und zusammenklingen. Dabei verachtet er, was auch die Zeichnungen in so außergewöhnlicher Weise zeigen, selbst auf die Gefahr hin, traurig und düster zu erscheinen, das leichte Spiel mit Kontrasten. Dieser mannhafte Maler ringt allein um die ewigen und tiefen Beziehungen der Dinge, ihre feinste und stärkste Differenzierung. Unbeeinflußt von dem Spiel des Lichts und der Schatten, steht er, wenn man so sagen darf, jenseits der Tagesgezeiten, indem er ein Etwas von substantieller Dauerhaftigkeit schafft. Man würde nicht erstaunt sein, wenn er eines Tages als Bildhauer wie Daumier zum Ton griffe, um damit auf andere Weise zu bestätigen, was mehr als einmal sowohl seine Gemälde als auch seine Zeichnungen kundtun.

Seine Stilleben behandeln ganz gewöhnliche Dinge: den Tisch aus einfachem Holz, einen Steingutkrug, ein Stück Fleisch, frisches Gemüse und Feldblumen. Nicht die Lieblichkeit der Gegend oder des Himmels, sondern einfache und ewige Themen, die die Natur dem Menschen entgegenhält, sind das Stoffgebiet seiner Kunst, etwa das dumpfe Schweigen des Dorfes, der heiße Mittag über dem Hochwald, die breiten Ufer eines Flusses, umsäumt von Weiden, die Reize des Winters, die träge Glut des Sommers. Seine menschlichen Körper scheinen immer wieder daran erinnern zu wollen, daß sie aus Erde gemacht sind und zur Erde zurückkehren werden. Seine gedämpfte, aber trotzdem nicht traurige Palette hat den Duft des Erdbodens, der alle Farben in sich auffaugt. Was die Zeichnungen angeht, die der Maler zahlreich schuf, so besitzen sie durchaus Überzeugung und haben jene Vollsaftigkeit, daß sie, ohne dadurch verkleinert zu werden, sehr wohl die Nachbarschaft eines Rembrandt, eines Daumier oder eines van Gogh vertragen könnten.



Hermine David. Holzschnitt.

Man muß immer wieder von der Zeichnung ausgehen, um zu verstehen, worin Luc-Albert Moreau zugleich mit Marchand, Segonzac, Dufrèsne und Derain die Mehrzahl seiner malenden Landsleute übertrifft. Seine Vorzüge beruhen vor allem auf innerer Gesetzmäßigkeit und Klarheit. Sein Stift wird von einer wundervollen Ruhe und Sicherheit geführt. Er hütet sich vor jeder sinnlichen Übersteigerung und allem, was innerlich nicht ausgeglichen ist. Und wenn auch die Fülle und der Reichtum der Gebärden manchmal an Rodin denken läßt, so vermeidet er es doch, die Form zu übersteigern, und mehr als die Leidenschaft, sucht er den rhythmischen Gleichklang etwa nach der Art eines Giorgione und die ewige Heiterkeit inneren Gleichmaßes. Seine Linienführung, die oftmals schwer und gekrümmt ist, mit der er zuerst seiner Zeit Konzessionen machte, hat sich zu einer Sicherheit, Freiheit und wundervollen Fülle entwickelt. Er liebt die schönen Proportionen, wenn er einen Arm, eine Schulter, einen Busen mit Volumen füllt, und dies tut er mit einer heiteren Freude an der Harmonie, die seine ganze immer reine, tiefe und einfache Zärtlichkeit zu den Dingen offenbart.

Ganz so ist es mit den Gemälden; sie sind erfüllt von vollkommenem Gleichmaß und die Skala der Töne ist so bis ins Letzte vergeistigt, wie die der Valeurs. Die Farbe ist durch ein tiefes, mächtiges und von innen hervorbrechendes Feuer beherrscht, ähnlich wie bei den großen Meistern des Cinquecento und bei Delacroix. Wie gerade ist der Weg, der vom „Après-midi“ bis 1913 zurückführt. So treu, wie er bei der Überlieferung verharrt, indem er z. B. dem Vorbild eines Daumier folgt, ist er doch Kind seiner Zeit, deren Atmosphäre, Typen und Umstände er auf vielen seiner Gemälde fest-

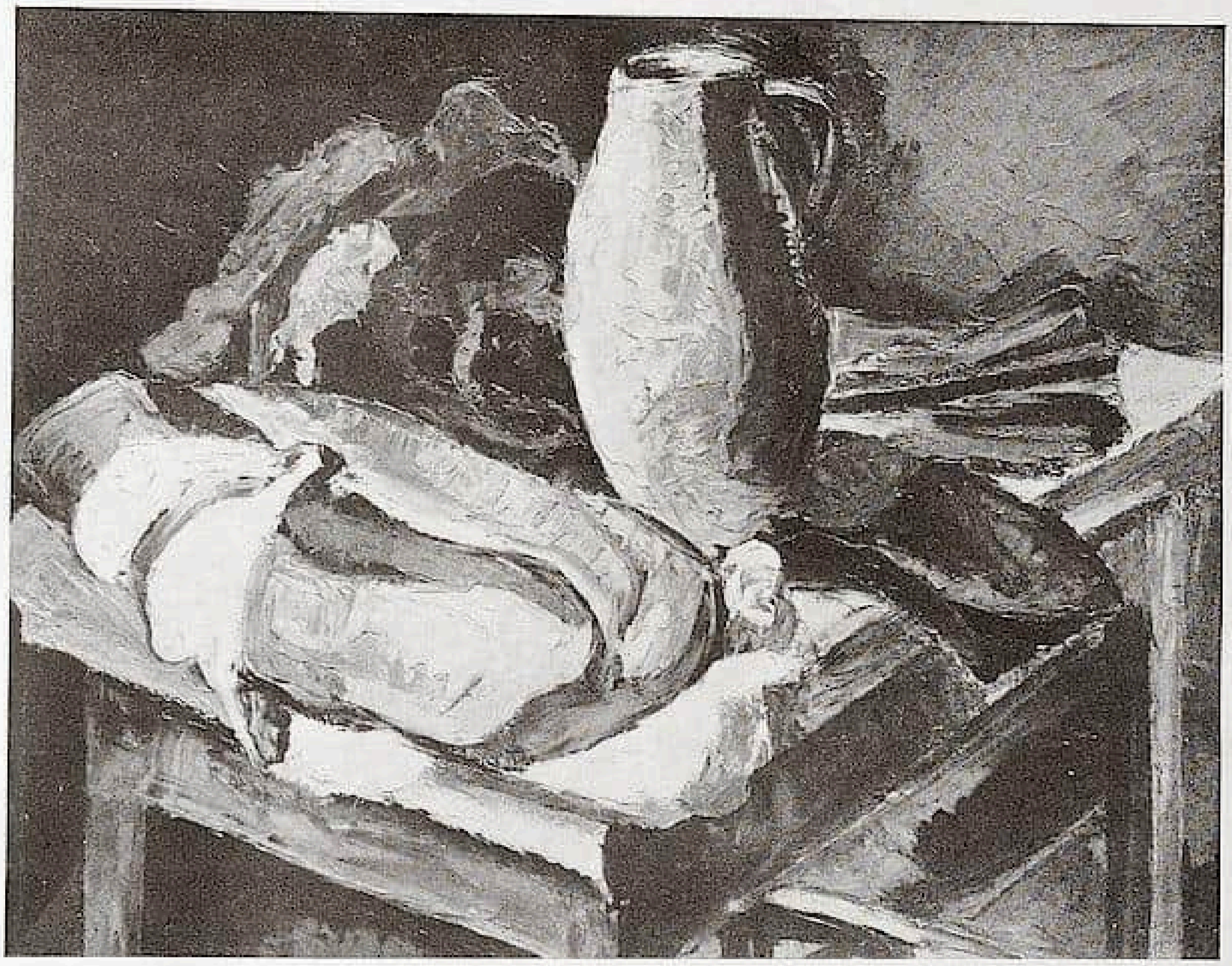
gehalten hat. Vielleicht war er sogar der einzige Maler, dem es gelungen ist, den Krieg auf einer großen Komposition (dem „Graben") künstlerisch zu gestalten, ohne falschem Pathos und Effekthascherei zu verfallen. Dieses starke Verlangen, mit der Zeit zu gehen, hat ein so durchaus klassisches Temperament stärker als das von Marchand und Segonzac in die Krisis, die der Kubismus hervorgerufen, hineingezogen. Aber diese kubistische Periode hat in dem Leben unseres Meisters nur eine sehr vorübergehende Bedeutung, wie speziell die Werke der letzten Epoche und zumal die Porträts beweisen, die ähnlich, wie die Arbeiten eines Marchand, auch Moreau einen außerordentlich hohen Rang zuweisen.

Alle drei Künstler haben auch an der Erneuerung der Graphik in Frankreich lebhaften Anteil gehabt. Die Kaltnadelradierungen eines Segonzac z. B. beweisen eine seit Rodin nicht mehr gekannte Meisterschaft. Marchand aber dankt man ausgezeichnete Holzschnitte, und wenn erst einmal Moreau seine Zeichnungen, in denen sich sinnliche Kraft mit überlegener Klarheit verbindet, dem Stein überliefert, so wird er einen allerersten Rang auch auf diesem Gebiet behaupten.

Segonzac. Zeichnung.

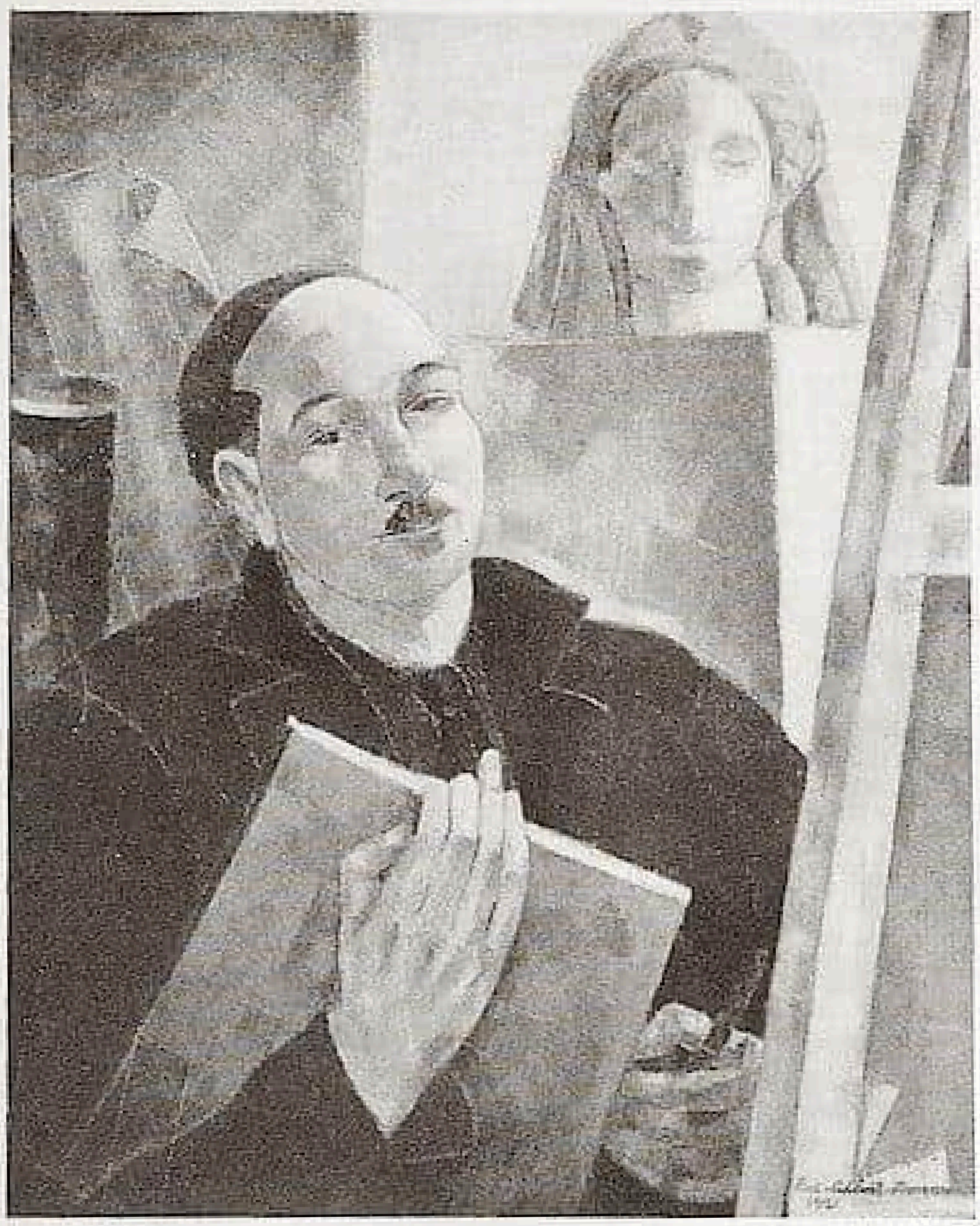
Jean Marchand. Die Emigrantin. Staatsmuseum, Japan.

Jean Marchand. Moschee von Lubiane. Sammlung Prinzessin Bastiano, Paris.

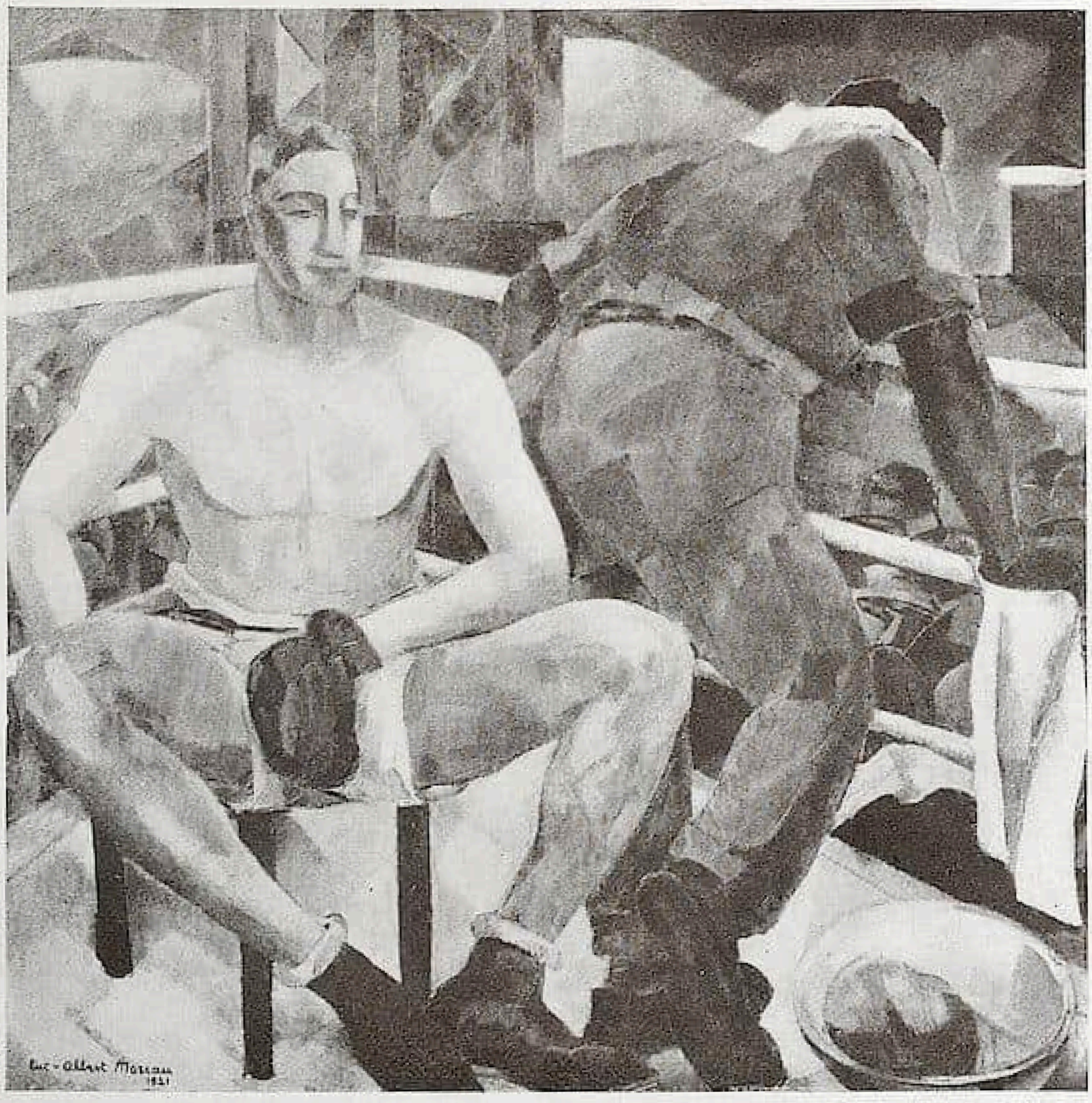


Dunoyer de Segonzac. Stilleben. Sammlung Lord Henry Bentick, London.

Dunoyer de Segonzac. Landschaft. Galerie Marseille, Paris.



Luc-Albert Moreau. Selbstbildnis.
Sammlung Turner, London.



Luc-Albert Moreau. Boxkampf. Sammlung Menier, Paris.

Frans Hals. Festmahl der Offiziere des St. Georgs Doelen, Haarlem. Nach der Restaurierung.

Die gereinigten Schützen- und Regentenstücke des Frans Hals in Haarlem

Von HERBERT GERICKE
Mit einer Tafel

Wer in der Nachkriegszeit im alten Stadthuis in Haarlem die Werke des Frans Hals sehen will, wird überrascht sein, an Stelle der gewohnten Museumsräume dort Zimmer der Haarlemer Stadtverwaltung zu finden, und muß sich durchfragen zur „Groot Heiligland", wo das Frans Hals-Museum jetzt im früheren Weeshuis (Waisenhaus) untergebracht ist. Die Groot Heiligland ist eine Straße des 17. Jahrhunderts, und das Weeshuis war seit 1608 Altmännerhaus, nur in den letzten hundert Jahren diente es den verwaisten Kindern Haarlems als Heim. Jetzt hat die Stadtverwaltung das Gebäude zu einem Museum ausgebaut, und es ist ein angenehmer Gedanke, daß dies das gleiche Haus ist, dessen Regenten der alte und armgewordene Frans Hals nur malte, um im Altmännerhaus seinen Lebensabend beschließen zu können. (Bekanntlich wird dies von vielen für Legende gehalten, da man weiß, daß am Ende seines Lebens Frans Hals von der Stadtverwaltung Haarlem jährlich 200 Gulden und fünf Schiebkarren Torf zum Lebensunterhalt bekommen hat.) Der im Viereck gebaute, einstöckige Backsteinbau, der einen gepflegten holländischen Garten umschließt, ist in ein reizvolles Museum umgewandelt. Die nicht großen und hohen Räume sind dunkel gedielt und kniehoch mit Kiefernholz getäfelt, die Wände sind glatt verputzt, ohne Anstrich und geben in ihrem gelbgrauen, kühlen Ton im Verein mit der weißen Decke und den bleiverglasten Fenstern, durch die das Licht des bedeckten Himmels Hollands fällt, eine unvergleichlich schöne Stimmung für die Bilder des Franz Hals. Hier in diesen ruhigen, nicht überhängten Räumen sind die acht Schützen- und Regentenstücke des Frans Hals neben den zwei Porträts des Bürgermeisters Nikolaes van der Meer und seiner Frau untergebracht. Von diesen Bildern sind in letzter Zeit drei gereinigt, und in nie gesehener Farbenpracht leuchten diese drei aus ihren dunklen Palisanderrahmen. Es ist wirklich eine „Renaissance", die dort stattfand. Es ist ein starker Eindruck, den die Werke in der Unmittelbarkeit ihres Farbenauftrags und in der Tiefe und Lebendigkeit ihrer Farben, von denen man früher bei dem „Tonkünstler" Frans Hals nie viel sprach, heute geben. Die Freude über dieses Erlebnis verdrängt schnell das gefährliche Gefühl, das sonst leicht vor restaurierten und renovierten Bildern entsteht. Gegen diese neuen Frans Hals sehen die übrigen, die noch nicht gereinigt sind, wie hinter trübem gelbem Glas verborgen aus.

Die den drei Bildern ihre Schleier abnahmen, waren der Direktor des Museums Gratama, sein Restaurator und ein junger Chemiker Dr. van der Sleen. Die mutige Tat, die viele Gegner fand, geht zurück auf einen Beschluß und einen Auftrag der Stadtverwaltung von Haarlem, der im Jahre 1919 gegeben wurde und lautete:

> „Bij raadsbesluit van 26 Februari 1919 werd door het Gemeentebestuur van Haarlem besloten de volgende, nog niet gereinigde schilderijen van Frans Hals te doen schoonmaken door den Heer D. de Wild te 's-Gravenhage voor een maximum van f 12000...."

Es werden dann die fünf Schützenbilder sowie das Bild der „Regentinnen des Altmännerhauses" aufgezählt. Ferner wird gesagt, daß, falls Zweifel bei der Ausführung entstehen sollten, Hofstede de Groot gefragt werden müsse und auf keinen Fall mit der Reinigung eines folgenden Bildes begonnen werden dürfe, bevor nicht das letztgereinigte einige Zeit gestanden hätte und die Genehmigung zur Fortsetzung der Arbeit erteilt sei.

So begann 1919 die Arbeit des Restaurators an dem Bilde „Festmahl der Offiziere des St. Georgs Doelen", das Frans Hals mit der Jahreszahl 1616 links unten auf einem

Stuhl bezeichnet hat. Da bei der im Jahre 1918 erfolgten Reinigung des Bildes: „Regenten des St. Elisabethspitals“ Autoritäten recht deutlich ihre Abneigung gegen die Erneuerungen zum Ausdruck gebracht hatten und Behauptungen laut geworden waren, daß die Farben des Originals verletzt seien, wurde jetzt mit den größten Sicherungen vorgegangen. Unter Aufsicht des Direktors wurde dies Bild des damals 35jährigen Frans Hals mit Wattebauschen, die mit reinem Alkohol und etwas Xylol getränkt waren, abgewaschen und nach und nach die Firnisschichten von 300 Jahren, die eine Dicke von 3—4 mm hatten, langsam aufgelöst. Um ganz sicher zu gehen, daß keine Farbe des Originals angetastet wurde, ließ man die benutzten Tampons von Dr. van der Sleen chemisch untersuchen, der in einer Broschüre: „Quelques recherches à propos du nettoyage des tableaux de Frans Hals à Haarlem“ seine Untersuchungen wissenschaftlich festgelegt und sich damit in scharfen Widerspruch gegen die von M. von Pettenkofer aufgestellte Theorien gesetzt hat. Sleen erhärtete in seiner Schrift mit Erfolg die Behauptungen des Direktors Gratama:

1. daß die Farben unangetastet blieben,
2. daß es allein die alten Firnislagen waren, die den Bildern den gelblichen Ton verliehen,
3. daß Frans Hals die Gelbwirkung nicht gewünscht hat.

Auf eine Glasplatte übertragen, übt die abgenommene 3—4 mm starke Firnisschicht auf die Farben eines Bildes die gleiche Wirkung aus, als sei eine Gelbscheibe darüber gelegt. Mit Hilfe einer großen Lupe, die solch Firnisglas enthielt, war diese Wirkung leicht nachzuprüfen.

Waren schon im Jahre 1918 auf dem Bilde der „Regenten des St. Elisabethspitals“ große Überraschungen nach der Reinigung zutage getreten, wie das Auftauchen einer Landkarte von Flandern im Hintergrunde, das Sichtbarwerden der verschiedenartigen Stoffe der Gewänder (Samt, Seide, Tuch und ihrer Muster), so war der Erfolg des gereinigten Bildes der „Offiziere des St. Georgs Doelen“ ganz ungeheuer. Einmal rief das Ablösen der Farbschichten eine völlige Veränderung der Farbenskala hervor. So wurde gelb jetzt weiß, grün wurde blau, braun wurde violett. Wer z. B. goldene Säbel auf grünem Stoff in Erinnerung hat, wird heute in Haarlem silberne Säbel auf blauem Stoff wiederfinden. Die Valeurs haben eine Verfeinerung derart erfahren, daß bei dem Rot-Weiß der Binden der Schützen erst jetzt die feinen Differenzierungen der Eigenfarben der Gegenstände infolge der Entfernung, also der „Luft vor dem Gegenstande“, erkennbar sind. Auch an der Behandlung der Fleischtöne und der Mitarbeit, die Frans Hals der Leinewand durch Sichtbarlassen einräumt, zeigt sich jetzt, wieviel Frans Hals von — moderner Malerei verstand! Und jetzt wird recht klar, was Houbraken Anton van Dyk über Frans Hals sagen läßt, „niemals habe er jemanden gekannt, der den Pinsel so sehr in seiner Gewalt habe und der nach Anlage eines Porträts die wesentlichen Züge in den Lichtern und Schatten mit einem Pinselstrich, ohne zu verschmelzen oder zu ändern, am richtigen Platz wiederzugeben verstand. Er legte seine Porträts fett und verschmolzen an und brachte erst dann die breiten Pinselstriche darin ein, indem er sagte, jetzt muß noch die Handschrift des Malers hinein“. Auch die Feinheit der Verteilung des Farbstoffes bringt erst jetzt ein warmes und starkes Tiefenlicht zur Geltung. Der temperamentvolle Auftrag der Farben läßt in seiner Unmittelbarkeit die Augen immer wieder staunend dies Wunder des 17. Jahrhunderts genießen.

Hat man früher von der starken Seite des Frans Hals, die in den Tonwerten lag, gesprochen, so wäre heute über die Leuchtkraft Reinheit und Lichtstärke seiner Farben noch vieles zu sagen. Neben den farblichen und maltechnischen Dingen, die vorher verborgen waren, ist aber auch Neues auf den Bildern zum Vorschein gekommen. Auf dem hier gezeigten Bilde von 1616 bestand die linke Ecke bisher nur aus einem schwarz-braunen Fleck. Jetzt ist dort eine grüne, sehr faltenreiche Draperie

zum Vorschein gekommen, und ihr Auftauchen wird die Meinung derer bekräftigen, die sagen, daß Frans Hals bei diesem seinem ersten Gruppenbilde das „Mahl der Offiziere des alten Schützen-Doelen" von Cornelis Cornelisz van Haarlem als Vorbild benutzt habe. Nie gesehene Waffen, Hellebarden, Muster des Tischzeuges, Geräte und Landschaft erkennt man jetzt.

Gegenüber diesem Bilde hängt das „Festmahl der Offiziere van den Cluveniersdoelen", das 1627 gemalt ist und noch nicht abgewaschen wurde. Es wirkt neben dem lebendig gewordenen ersten Bilde wie ein nicht gelungener Öldruck.

Das im gleichen Jahre gemalte „Festmahl der Offiziere des St. Georgs Doelen" ist 1920 gereinigt. Die freiere Komposition dieses Bildes und die größere Ungebundenheit der Bewegungen der Schützen geben dem Bilde in seinem jetzigen Zustande eine unerhörte Lebendigkeit.

Das Bild vom Jahre 1633 „Die Versammlung der Offiziere des Cluveniersdoelen" ist noch in Arbeit. Es gibt auch hier bei den neuen Farben der Schärpen der Schützen in blau, orange, weiß, dem farbigen Stoffe der Gewänder, den Bäumen und Architekturen im Hintergrunde freudigste Überraschungen, und man kann nicht mehr von dem „klaren Kolorit der schwarz und weißen Kostüme", wohl aber von einem Kolorit voll Glut und unglaublicher Differenzierung sprechen, das dem etwa 50jährigen Frans Hals eigen war.

Das sechs Jahre später (1639) gemalte Bild „Offiziere und Unteroffiziere des St. Georgs Doelen" ist noch nicht gereinigt, und der Kopf des Franz Hals mit dem spannenden Ausdruck scheint wirklich auf die Entschleierung und Fortnahme der „braunen Sauce" zu warten.

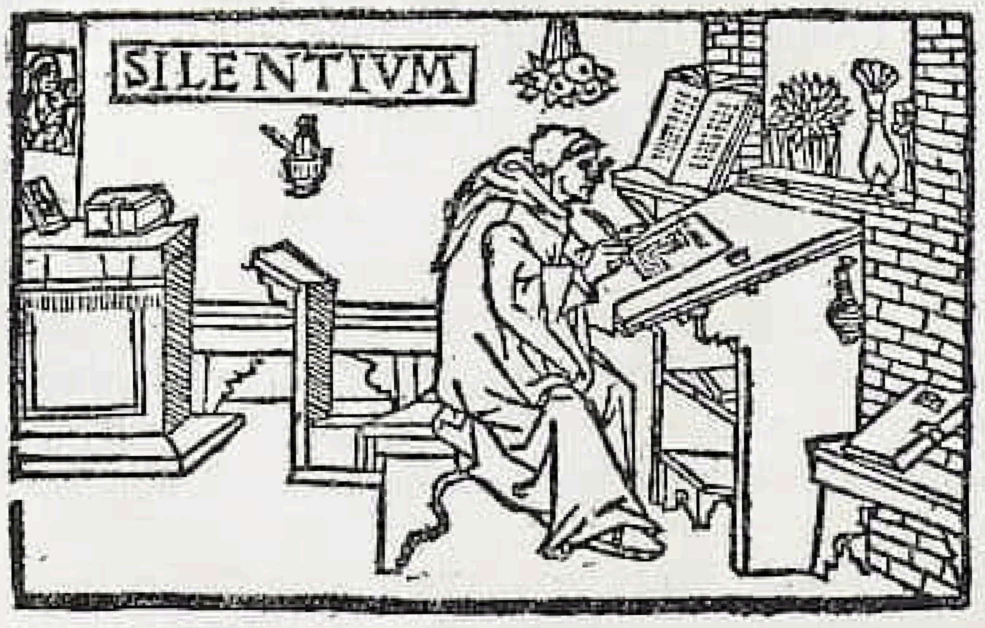
Im letzten Raum der Frans Hals eingeräumten Zimmer hängen sich die beiden ältesten und vielleicht schönsten Werke gegenüber: Die Regenten des Altmännerhauses und die Regentinnen. Das Regentenstück ist im Jahre 1910 gereinigt und sein Zustand ist wohl als bekannt vorauszusetzen. Unbekannter ist vielleicht, daß die Krakeluren auf diesem Bilde nachgemalt sind (was bei den neuen Reinigungen unterblieb) und auch sonst Übermalungen haben stattfinden müssen. Auch ist bei dem späteren Firnissen dem Firnis teilweise etwas Farbstoff beigegeben, um ja den Eindruck des „Neuen" zu vermeiden. Dies Bild des alten Frans Hals, dessen Palette immer farbloser, dessen Auge und Hand immer feinnerviger wurde und dessen Auffassung in ihrem Suchen nach dem inneren Menschen uns gerade heute so nahesteht, ist von starker Wirkung in diesen edlen Räumen. Die feinen Valeurs in Schwarz und Weiß, das raffinierte Beschränken auf eine einzige Farbigkeit, die der Gesichter, und auf ein wenig Rot am Tisch und am Knie des Träumers rechts, sind „herrlich wie am ersten Tag".

Eine französische Elfenbeinmadonna des 14. Jahrhunderts

Mit einer Tafel

Die hier abgebildete Arbeit eines unbekannten Elfenbeinschnitzers weist stilistisch und zeitlich auf die französische Gotik des 14. Jahrhunderts hin, und zwar im engeren Sinne auf jene Kunstprovinz, die südlich etwa von der Mosel (mit ihren rheinischen Ausläufern) begrenzt wird, sich aber mit ihren nördlichen Ausstrahlungen bis nach Flandern erstreckt, so daß man im ersten Moment vielleicht versucht wäre, auf Arras als Entstehungsgebiet zu schließen. Ob aber eine solche Ansicht positiv zu beweisen ist, mag dahingestellt sein. Der Fluß der künstlerischen Arbeit gerade in dieser für Frankreichs Kunst wichtigsten Epoche macht einem derartigen Werk gegenüber die örtliche Fixierung überaus schwierig, zumal die Denkmäler der Kirchen und Klöster für solche Erzeugnisse der Kleinkunst nur bedingten Wert besitzen. Sicher ist nur, daß es sich um eine nordfranzösische Arbeit aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts und um ein Werk handelt, das seiner Qualität nach durchaus nicht alltäglich ist. Das wird einem ohne weiteres klar, wenn man einer solchen Arbeit eines der vielen Stücke gegenüberstellt, die in jener Zeit ateliergemäß zu Dutzenden hergestellt und weithin exportiert worden sind und in ihrer oberflächlichen Gefälligkeit ausnahmslos eine gewisse Schematisierung erkennen lassen. Auch der gravierte Messingsockel, der als Miniaturreliquiar gedient hat und zweifellos mit der Figur selbst eng zusammenhängt, unterstreicht die besondere Bedeutung dieser Figur, die mit handwerklicher Bravour gefertigt, nach Stil und Auffassung auf eine Meisterhand schließen läßt, die durchaus individuell anmutet, so daß man ihr sicher auch an plastischen Werken der Großkunst begegnen müßte, wenn sich einmal die Schleier von der Vergessenheit über der Persönlichkeit enthüllen sollten. Gerade die fast verhaltene Innigkeit der Gebärde spricht mit einer Stärke des Gefühls an, die unbedingt überzeugen muß, und daß dieses seiner materiellen Gebundenheit völlig enthoben scheint, ist nicht der geringste Reiz dieser prächtigen Arbeit.

G. B.



Franzöſiſche Elfenbeinmadonna. 14. Jahrh.

Bachſtitz-Galerie, Den Haag.

Konrad Witz. Anbetung der Könige.

Musée d'art et d'histoire, Genf.

Der Büchersammler

Unter der Leitung von Professor Dr. G. Minde-Pouet
Leipzig, Deutsche Bücherei

Unbeſchriebene Drucke Johannes Zainers, Ulm

Von ERNST WEIL

Bei einer Unterſuchung über den Ulmer Holzſchnitt im 15. Jahrhundert[1] ſtieß mir eine Anzahl bisher unbeſchriebener Werke Ulmer Drucker auf. Einen Teil davon verdanke ich dem Nachweis der Kommiſſion für den Geſamtkatalog der Wiegendrucke, Berlin.

Eine von den beſchriebenen Ausgaben des Boccaccio, De claris mulieribus, dem erſten und berühmten Holzſchnittbuch Johannes Zainers, abweichende Ausgabe ſtellt das Exemplar der Grazer Univerſitätsbibliothek dar. Es iſt leider unvollſtändig, es fehlt der Anfang, die Blätter 1—9. Der von Hain + 3329 beſchriebenen Ausgabe gegenüber fehlt das Druckjahr 1473. Der Druckvermerk, S. 116, Z. 32, lautet: Vlme impressum / per Johanez zainer de Ru'tlingē / Deo Gratias / /. Weiter beſteht ein Unterſchied in der Folge der bekannten Holzſchnitte. Bis zum 28. Holzſchnitt (Polixena) ſtimmt die Reihenfolge mit der deutſchen Ausgabe des Werkes Hain + 3333; Schreiber 3506 überein. Der nächſte iſt Hekuba, der in der lateiniſchen Ausgabe Hain + 3329 überhaupt fehlt. Die Reihenfolge der Holzſchnitte iſt weiterhin: Caſandra, Clitemneſtra, Helena, Circe, Camilla, Penelope, Lavinia, Dido, Nicaula, Rhea Ylia, Saphos (Tullia fehlt wie in Hain + 3329), Lucretia, Tamiris, Leena, Atalia (fehlt bei Hain + 3333), Cloelia, Hippo (fehlt H. + 3333), Veturia, Thamiris (fehlt H. + 3333), Arthimiſia, Virginea, Yrene (fehlt H. + 3333), Olympias, Virginea, Romana, Marcia, Sulpicia, Armonia, Buſa, Sophoniſba, Theoſena, Beronices, Drigiagontis coniux, Emilia tertia, Claudia, Cimbre, Julia, Porcia, Hortenſia, Mariamnes (fehlt H. + 3333). Cleopatra, uſw. übereinſtimmend mit Hain + 3333. Dieſe Ausgabe müßte füglich nach Hain + 3329 als 3329a und nach Schreiber 3510 als 3510a eingereiht werden.

Molitors Hexenbuch in deutſch: Tractat von den boſe weibern, die man nennet die Hexen, erſchien gegen 1490 auch bei Joh. Zainer (einzig bekanntes Exemplar: Benedictiner Abtei Metten, Geb. Wiss. IV. 308—10. 34 Bl. a^8—Titelblatt a^1 fehlt —, b^6, c^8, d^6, e^7; e^8 wohl mit Druckvermerk fehlt; 32 Z. 4°). Die Ausgabe, wohl als die zweite deutſche Ausgabe mit Holzſchnitten dieſes Werkes anzuſprechen (erſte: die Reutlinger Hain 11540), iſt beſonders intereſſant durch ihre, für die Zeit ſehr fortgeſchrittenen Holzſchnitte. Der Holzſchnitt der fehlenden erſten Seite hat ſich erhalten als Titel einer Lucidarius-Ausgabe Zainers von 1496 (Hain 8812; Schreiber 4548). Dies kann aus der thematiſchen Abhängigkeit der Holzſchnitte des Ulmer Molitor von dem eben zitierten Reutlinger Druck geſchloſſen werden. Selbſt das Reutlinger Wappen in dieſem Holzſchnitt ging in den Ulmer Schnitt über. Sind die Reutlinger Holzſchnitte als auf einer tiefen Stufe handwerklicher Ausübung der Holzſchneiderei ſtehend anzuſprechen, ſo muß der Ulmer Holzſchneider in die Reihe der vorzüglichſten Meiſter ſeiner Zeit eingereiht werden. Innerhalb des Ulmer Holzſchnittes ſind von ihm nur zwei weitere, frühere Holzſchnitte aufzuweiſen (in Hain + 2146; Schreiber 3722, vgl. meine eingangs genannte Arbeit). Es ſcheint mir kein Zweifel zu beſtehen, daß dieſer Holzſchneider unter den Holzſchneidern der Wolgemut-Werkſtatt wiederzuerkennen iſt.

In dem ebenfalls nur einmal in dem Exemplar der Benedictiner Abtei Metten bekannten, ca. 1500 zu datierenden: „Unſrer Frauen Mantel“, Hans Zainer, ſ. a. (Inc. II. 129. 22 Bl. a^{12}, a^{2-5} handſchriftlich ergänzt, b^8, c^2, 20 Z. Typen 12, 13; 4°) kommt zweimal der Holzſchnitt einer Schutzmantelmaria (fol. 1^a und fol. 22^b) vor, eine Arbeit eines recht geringen Holzſchneiders. Der Holz-

[1] Die demnächſt in Buchform im Mauritius-Verlag, Berlin, erſcheint.

Aus Molitor, Von den Hexen, Ulm ca. 1490.

ſtock wechſelt die Offizin, denn 1501 kehrt er in einem Druck Johannes Schäfflers (Rupe, Pſalter Mariae; Weller 183) wieder.

Zum Schluß ſei genannt, als fünfter datierter Druck Johs. Zainers nach 1500, ein deutſcher Einblattkalender von 1510.

Es iſt ein Blatt im bekannten Folioformat der Kalenderdrucke (das einzig bekannte Exemplar in Privatbeſitz iſt leider am rechten Rand beſchnitten, ein Blatt einſeitig bedruckt, 345 : 235, 67 Z. Z. 25—67 in 2 Sp. Typen 12, 14), der Text beginnend mit: In dem als man zalt nach Criſti geburt Tauſend fünffhundert unnd zehn . . . Darüber ein fliegendes Spruchband mit den Worten: Jheſū vn mar̄ / ā ſei mût / t' clar / wūſcht / ūch / hāns / zai / ne' zū g(uten / jar). Auf der linken Seite läuft eine breite Holzſchnittbordüre: unten ein keulenſchwingender wilder Mann mit dem Ulmer Schild auf der Bruſt — nach rechts gekehrt —, darüber eine, gegenüber dem Vorbild, dem Kalender von 1479 (Cop. 2201; Schreiber 3162, Abb. Heitz-Haebler, Hundert Kalenderincunabeln, Tafel 28). gelockerte Blätterranke, die in eine ſeltſam geometriſierte Blüte ausläuft, auf der das ſegnende Chriſtuskind ſchreitend ſteht. Der Schnitt der Leiſte und des Spruchbandes ſteht noch ganz in der handwerklichen Tradition des 15. Jahrhunderts, unterſcheidet ſich aber von dem letztbekannten Nachſchnitt auf dem Kalender von 1489 (Hain 9742; 87; Schreiber 3200).

Auffallend iſt ein zweiter Druckvermerk Zainers, nämlich direkt unter der linken Textſpalte, in Höhe des Ulmer Schildes des wilden Mannes. Es ſind die (jedenfalls xylographiſchen) Buchſtaben: J. Z. U.

Rundschau des Büchersammlers

Eine neue Bodoni-Bibliographie. Der Buchkünstler Professor Hadl, über dessen Arbeiten ich schon gelegentlich berichtet habe (vgl. Cicerone, Jahrgang 1922, S. 43/44 u. 392) steht im Begriff, seine umfassende Bodoni-Bibliographie abzuschließen. Das baldige Erscheinen dieser Arbeit wird von Sammlern und Antiquaren um so mehr begrüßt werden, als bekanntlich die zweibändige Bibliographie Giuseppe De Lamas, des Zeitgenossen und Freundes Giambattista Bodonis, heute schon zu den Seltenheiten gehört (sie ward 1816 in nur 500 Exemplaren gedruckt). Ich hatte selbst Gelegenheit, in die gründliche und gewissenhafte Arbeitsweise Hadls Einblick zu nehmen und seine bibliographische Methode kennenzulernen. Ich konnte feststellen, daß Hadls Zettelkasten eine ganze Reihe von Aufnahmen Bodonischer Werke enthält, die bei De Lama fehlen. Alle Aufnahmen beruhen auf persönlicher Einsichtnahme in jedes einzelne Werk Bodonis. Im Gegensatz zu De Lama, der nur Blattzählung kennt, finden wir bei Hadl natürlich die moderne Seitenzählung; außerdem die genaue Verzeichnung der einzelnen Teile jedes Werkes, Aufführung der Varianten (die verschiedenen bei den einzelnen Auflagen zur Verwendung gelangten Papiere, Neuauflagen usw.). Man gewinnt durchaus den Eindruck, daß man es mit der Arbeit eines großen Kenners des Bodonischen Ouevres zu tun hat. Wer Hadls eigene von Bodonischem Geiste beseelten Druckwerke gesehen hat, wird erkennen, daß gerade dieser Künstler, der zudem in italienischen Bibliotheken sich lange Zeit dem Studium Bodonis gewidmet hat, zu einer solchen Arbeit das geeignete Rüstzeug mitbringt.

Werkgemeinschaft Worpswede. Die Gemeinschaft (die Brüder Carl Emil und Fritz Uphoff und Ludwig Tügel als Schriftzeichner), die im Laufe des Jahres 1921/22 ihre drei ersten buchgraphischen Werke („Adam und Eva", „Köpfe" und „Marienleben") herausgebracht hat, bereitet jetzt ihr viertes Werk „Die Passion Christi" vor, das voraussichtlich Weihnachten erscheinen wird. Probeblätter, in prachtvollem Pergamentbande zum Buch gebunden, lagen bereits auf der Leipziger Herbstmesse in der Koje von Friedrich Dehne aus und erregten in ihrer harmonischen Wirkung von Schrift und Ornament das Entzücken der Kenner. Sind an diesem Werk Carl Emil Uphoff (als Graphiker) und Ludwig Tügel (als Schriftzeichner) beteiligt, so erkannte man in den charaktervollen und mit psychologischer Tiefe erfaßten Holzschnitten zum fünften geplanten Werk, dem „Buch von Gott", von denen ebenfalls Probeblätter auslagen, die bedeutende Kunst des Bruders Fritz Uphoff. Ich habe es oft ausgesprochen, und möchte es hier wiederholen: Fritz Uphoff müßte einmal den ganzen Dostojewski, der ihm so sehr liegt, illustrieren! Er selbst hat das auch oft ins Auge gefaßt; wo aber findet sich der Verleger für solch ein Riesenwerk? Die Worpsweder erstreben eine „neue" Buchkunst, eine Buchkunst, die die altbegangenen Wege zu meiden sucht. Von diesem Ideal durchdrungen, entfalten sie in dem stillen Worpswede (es ist still dort, trotzdem so oft vom Gegenteil gesprochen wird!) eine geradezu erstaunliche Arbeitsleistung. Wir wünschen und hoffen, daß es ihnen gelingen möge, das hohe Ziel, das sie sich gesetzt haben, zu erreichen!

Julius Rodenberg.

Handschriftenfund

Unter den Handschriften zur Schweizer Geschichte der Stadtbibliothek Bern fand sich kürzlich ein Manuskript von Bedeutung. Es handelt sich um ein deutsch geschriebenes, umfängliches Rezeptenbuch eines Kolmarer Mönchs, datiert 1479, das in zwei Kapiteln sehr wertvolle Angaben über die Bereitung von Farben und Goldgründen enthält. Als hauptsächliche der wenigen deutschen Quellen für die Maltechnik im 14. und 15. Jahrhundert galt bisher das undatierte, sogenannte Straßburger Manuskript, das 1870 bei der Beschießung von Straßburg mit der dortigen Bibliothek verbrannte. Eine nachträgliche Veröffentlichung geschah auf Grund einer Abschrift aus der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts, die sich in der Bibliothek der National Gallery in London erhalten hatte. Die Berner Handschrift enthält einen Teil dieser Hauptquelle, überdies aber noch eine Menge von Rezepten und Anweisungen, die möglicherweise die Werkstatterfahrung des damals in Kolmar ansässigen Meisters Martin Schongauer bedeuten. — Das Manuskript ans Licht gezogen und seine Bedeutung erkannt zu haben, ist das Verdienst des Kunsthistorikers Bernhard Geiser in Bern. So zählt nun die Stadtbibliothek neben dem seinerzeit von Professor Hermann Hagen entdeckten und publizierten „Anonymus bernensis," einem um 1100 geschriebenen Traktat über Bindemittel und Kolorieren von Initialen, eine zweite wichtige Quelle zur Kunsttechnik im Mittelalter zu ihren Schätzen. Eine Bearbeitung und Veröffentlichung steht bevor. W.

Bücherbesprechungen

„Kündung." Eine Zeitschrift für Kunst

Der „Kunstbund Hamburg" blickt auf das erste Jahr seines Bestehens zurück. Der Bericht, den er aus diesem Anlaß seinen Mitgliedern übersendet, legt in kurzer eindeutiger Form Weg und Ziel des Bundes klar. „Der Kunstbund will dazu helfen, das künstlerische Schaffen der Gegenwart und die geistige Kunstteilnahme in lebendigem Zusammenhang zu halten. Es ist zweifellos eine Gefahr

für unser geistiges Leben, wenn Bildung und Schaffen in einen zu weiten Abstand geraten. Es sind Zeichen der Erstarrung des Volksgeistes, wenn heute ein Künstler wie Emil Nolde, der im sechsten Jahrzehnt seines Lebens steht, in weiter Öffentlichkeit als Bringer einer jungen und gärenden Kunst gilt. Die Wahrheit ist, daß Leben im stärksten und reinsten Sinne immer nur das Werdende, das voll Gegenwärtige ist, daß jede Zeit unmittelbar nur die Kunst der in ihr schöpferischen Geister angeht, und daß nur als reich vollzogenes und satt verwirklichtes Erlebnis ihrer jedesmaligen Gegenwart Kunst zum Geschichtswert und Geschichtsbestand wird." — Neben Vortragsabenden, an denen u. a. C. G. Heise, Wilhelm Niemeyer, Max Sauerlandt und Rosa Schapire über Kunst handeln, dienen dem genannten Zweck Vorführungen von Schattenspielen, Führungen durch Kunstwerkstätten, Ausstellungen von Aquarellen und graphischen Arbeiten jüngerer Künstler. Daneben erhalten die Mitglieder Jahresgaben, deren erste jetzt geschlossen vorliegt. Es ist eine Zeitschrift in großem Format: „Kündung". Mit ihr haben die Herausgeber, Dr. Wilhelm Niemeyer und Dr. Rosa Schapire, bewiesen, daß sie recht wohl imstande sind, neue starke Werte in Kunstpublikationen hineinzutragen. Wenn nicht alles gelang, wie es beabsichtigt war, liegt das in der Erstmaligkeit des Beginnens. Den Zwiespalt zwischen dem von den Bildern hergenommenen großen Format und dem Textdruck hebt der Bericht schon hervor und kündet an, daß in Zukunft die Texte als Bücher, die Bilder als Mappen gesondert erscheinen werden. „Wir wollen in Zusammenarbeit mit führenden Künstlern versuchen, eine bislang fehlende Form des künstlerischen Buches zu schaffen: Das Buch im Zeitstil unserer jüngsten Graphik und Malerei." Man kann nach den erfreulichen Anfängen auf die Verwirklichung dieses Programms freudig gespannt sein. Den Graphiksammler muß die „Kündung" insofern besonders interessieren, als sie in den sechs erschienenen Heften nicht weniger als 33 graphische Einzelblätter bringt, die zum Teil vom Künstler signiert und koloriert wurden. Auch Titel, Initialen, selbst ganze Schriftseiten sind oft in Holz geschnitten. Neben Schmidt-Rottluff erscheinen u. a. Lasar Segall, Franz Radziwill, Siegfried Schott und Gerhard von Ruckteschell mit bedeutenderen Beiträgen. Über die Dichtungen zu sprechen, ist hier nicht der Ort. Dem Mitgliederverzeichnis ist zu wünschen, daß es das nächste Mal einen weit größeren Prozentsatz auswärtiger Mitglieder aufzählen könne. Diesmal sind es im wesentlichen Hamburger, wenn auch bedeutende auswärtige Kunstliebhaber, Museen usw. keineswegs fehlen. Freilich würde dem eine Vergrößerung des Radius vor allem in bezug auf den mitarbeitenden Künstlerkreis am förderlichsten sein. Mit Wohlwollen zu begrüßen sind solche von lebendigem Geist getragene Bewegungen unter allen Umständen. Sie bedeuten Aufbau, Weiterbau und nicht Untergang. — Der Preis des geschlossenen Jahrganges beträgt M. 3000.—. Erich Wiese.

Brockhaus. Handbuch des Wissens in vier Bänden. Band 1 und 2.

In ganz neuer Gestalt und in stark umgeänderter und wesentlich vermehrter Auflage bietet sich das altbewährte Konversationslexikon den Lesern an. Man weiß ja, man kann ohne Brockhaus nicht existieren; immer hat man Gelegenheit, ihn zu befragen. Aber den meisten bleibt doch verborgen, wie viel Mühe und Arbeit geleistet werden muß, bis so ein einzelner Band fertiggestellt ist! Nur wem es einmal vergönnt gewesen ist, in das Riesengetriebe — so kann man beinahe sagen — einmal einen Blick zu tun, kann ermessen, was alles erwogen, was bedacht werden muß, bis das Ganze fertig vor uns steht. Das Ganze ist jetzt wirklich wie aus einem Guß! Ich habe mir die Mühe genommen, festzustellen, was die beiden Bände über das Buchgewerbe und die Graphik bringen, und ich war erstaunt, zu finden, daß nichts Wesentliches fehlt. Die Buchillustratoren treten namentlich im zweiten Bande in fast geschlossener Phalanx auf, selbst Richard Hadl, von dem ich oben sprach, und der jetzt in Deutschland noch nicht sehr bekannt ist, fehlt nicht. Die Tafeln — sicherlich das Sorgenkind der Redaktion! — sind mit viel Geschick und Geschmack zusammengestellt worden. Die beiden Tafeln „Buch" enthalten alles Wesentliche, soweit man es auf dem engen Raum geben konnte. In dem Artikel „Gutenberg" ist die neueste Forschung (Zedler, Mori) berücksichtigt worden, auch die Mainzer Gutenberg-Gesellschaft finden wir kurz charakterisiert. Die Tafel „Gebrauchsgraphik" zeigt u. a. eines der Signete von Poeschel & Trepte von Walter Tiemanns Hand. Die Frühdrucker sind ebenso wie die japanischen Holzschneider des 18. und 19. Jahrhunderts in ihren Hauptrepräsentanten vertreten. Der Artikel „Kriegszeitungen" bringt eine kurze aber erschöpfende Übersicht über das geschichtliche Werden dieser heute ziemlich begehrten Zeitungen. Wir erfahren, daß die Deutsche Bücherei in Leipzig und die Weltkriegsbücherei in Stuttgart besonders reiche Sammlungen an Kriegszeitungen besitzen. Erwähnen möchte ich noch die Tafeln „Karikatur", „Expressionismus", „Kunstgewerbe", „Japanische und chinesische Kunst", die auch zeigen, daß man geleistet hat, was zu leisten war. Neben den völlig umgearbeiteten, dem jetzigen Stande der Wissenschaft angepaßten alten Artikeln findet man eine Fülle neuer Artikel, zumal aus dem Gebiet der Kunst (Koreanische Kunst, Katalog, Erklärung von kunsthistorischen termini technici usw.).

Julius Rodenberg.

Bibliographie der koſtbaren Drucke

Auf Grund der in der Deutſchen Bücherei eingegangenen Neuerſcheinungen des deutſchen Sprachgebietes bearb. von Dr. Jul. Rodenberg.

Adam und Eva. Dichtung, Zeichnung und Stich von Carl Emil Uphoff. Schriftentwurf: Ludwig Tügel. Ornament u. Schrift geſtochen. Gedr. u. hrsg. durch die Werkgemeinſchaft Worpswede. 15 Platten Bild u. Schrift. 36,7×50,5 cm. 1921. Ganzpgm. Schwarzweiß: M. 10000.—. Illuminiert mit illuminierter Initiale: M. 15000.—.

Lucius Apulejus Madaurensis, Amor und Pſyche. Mit Steinzeichnungen v. Edwin Scharff. In 220 Expl. bei Dr. C. Wolf & Sohn, München, in der Elzevir-Antiqua der Schriftgießerei Genzſch & Heyſe in Hamburg gedr. Die Nrn. I bis XX wurden von Frieda Thierſch in München mit der Hand in Maroquin geb. 110 S. gr. 8°. München, Phantaſus-Verlag. 1922. Vierter Phantaſus-Druck. Im Interimseinb. M. 750.—.

Hermann Bang, Eine Erzählung vom Glück. Mit 21 Orig.-Rad. von Karl M. Schultheiß. In 400 num. Expl. bei Jakob Hegner in Hellerau in der Jean-Paul-Fraktur gedr.; Druck der Radierungen: Heinrich Wetteroth in München. 98 S. kl. 8°. Wien, Leipzig, Avalun-Verlag. 1922. 16. Avalun-Druck. Nr. 1—25 mit einer Mappe, enth. d. ganze Folge d. Rad. in ſign. Sonderabzügen, Ldrbd. vergr. Nr. 26—200: Ldrbd. M. 5000.—. Nr. 201—400: Hldrbd. M. 2400.—.

Rudolf Baumgardt, Sikor. Ekſtatiſche Novellen. Mit 7 Holzſchnitten v. Roland Edmund Andernach. In Didotſchen Lettern in einer einmal. num. Aufl. von 650 Expl. gedr. von der Buchdruckerei Mänicke & Jahn, Rudolſtadt. Einband: J. F. Böſenberg, Leipzig. 211 S. 4°. München, Georg Müller. 1922. Hlwbd. M. 260.—.

Giovanni Boccaccio, Geſammelte Werke. Mit 25 Orig.-Rad. u. 14 Rötelzeichn. v. Ludwig Kainer. Hrsg. u. mit einem Nachwort verſehen von Berndt Wolffram. Unter Zugrundelegung älterer Übertr. nach d. italien. Orig. neu überſ. u. bearb. von Elſe v. Hollander. In 100 Expl. auf handgeſch. Bütten bei Poeſchel & Trepte gedr. Die Rad. wurden von der unverſtählten Platte bei R. van Hoboken, Berlin, unter Leitung des Künſtlers gedr. Einbände: Otto Dorfner, Weimar. 3 Bde. 445; 360 u. 352 S. 8°. Potsdam, Müller & Co. 1921. Lwdbd. M. 300.— u. 30% T.; Hldrbd. M. 400.— u. 30% T.; Pgmbd. M. 2500.— u. 30% T.

Gerhard v. Branca, Die Zwölf Apoſtel Legende. Mit einer Rad. u. ſieben Zeichn. von Hubert Wilm. Einmal. Aufl. von 100 Expl. 62 S. 4°. München, Verlag von Parcus & Co. 1922. Hpgmbd. M. 600.—.

Friedrich Dedekind, Grobianus. Von groben Sitten und unhöflichen Gebärden. Nach d. Überſ. von Caspar Scheidt v. Worms (1551) u. Wendelin Hellbach (1567). Neu hrsg. von Wilhelm Matthieſen. Mit 25 (eingedr.) Holzſchnitten von Hans Halm. In 930 Expl. gedruckt von der Buchdr. „Buchkunſt" in Bad Reichenhall. XXIII, 374 S. gr. 8°. München, Georg Müller. 1921. Hpgm. M. 150.—.

Friedrich II., König von Preußen, L'Antimachiavel on Examen du Prince de Machiavel (franz. Text). Unter Druckleitung v. Fritz Helmut Ehmcke in 130 num. Abzügen m. d. Hand auf Bütten gedr. 78 S. 4°. München, Walter C. F. Hirth, 1922. 16. Buch d. Rupprecht-Preſſe. Pappbd. M. 1080.—.

Ser Giovanni Fiorentio, Die 50 Novellen des Pecorone. Überſ. v. Maria Gagliardi, Einleitg. von Hanns Floerke. Zwei Bände mit je ſechs Holzſchnitten von Hans Pape. In 800 Exempl. in der Buchdruckerei Männicke & Jahn in Rudolſtadt gedr. Buchausſtattung von Paul Renner. Gebund. bei Hübel & Denck, Leipzig. 50 Exempl. wurden auf Bütten abgezogen und in der Preſſe nummeriert. Mit literaturhiſtor. Nachweiſungen und Bibliographie. 261; 307 S. 16°. München, Georg Müller, 1921. Perlen ält. romaniſcher Proſa, Bd. XXX/XXXI. Herausgegeb. von Hanns Floerke. Hpgbd. M. 500.—.

Heinrich Heine, Buch der Lieder. Gedr. bei Poeſchel & Trepte im Borgisgrade der v. Carl Ernſt Poeſchel geſchaffenen Winckelmann-Antiqua, der hier zur erſten öffentlichen Anwendung gelangte, geſetzt u. auf handgeſch. deutſch. Hundertbütten abgezogen. 244 S. 8°. München, Hans von Weber, 1922. Drucke für die Hundert. 34. Druck. Nicht im Buchhandel. Subſkr. Pr. f. „Die Hundert", Pappbd. M. 1800.—.

Friedrich Hölderlin, Gedichte. In 350 Abzügen im Januar 1922 auf der Ernſt-Ludwig-Preſſe in Darmſtadt gedr. 91 S. 8°. München, Kurt Wolff. 1922. Zehntes der Stundenbücher. Ldrbd. M. 800.—.

Ludwig Heinrich Chriſtoph Hölty, Gedichte. In 350 Abzügen auf der Ernſt-Ludwig-Preſſe in Darmſtadt im Herbſt 1921 gedr. 87 S. 8°. München, Kurt Wolff. 1921 (ausgegeben: 1922). Achtes der Stundenbücher. Ldrbd. M. 800.—.

Francis Jammes, Die Geburt der Demut. Berechtigte Übertr. von Ernst Stadler. In einmal. Aufl. von 350 Abzügen auf der Ernſt-Ludwig-Preſſe im April 1921 gedr. 41 S. 8°. München, Kurt Wolff. 1921 (ausgegeben: 1922). Viertes der Stundenbücher. Ldrbd. M. 800.—.

Heinrich v. Kleiſt, Das Käthchen von Heilbronn. In 90 Expl. auf handgſch. Van-Geldern-Bütten von der Buchdr. Dr. Kurt Säuberlich, Leipzig, gedr. Initialen und Schlußvignette radierte Otto Weigel. Ganzldrbd. von Hübel & Denck. 157 S. 4°. Leipzig, Hübel & Denck. 1922. Ldrbd. bis 31. 8. 22 M. 13000.—, ab 1. 9. 22 M. 15000.—.

Johann Kaſpar Lavater, Vermiſchte phyſiognomiſche Regeln. Ein Manuſkript für Freunde. Unter Druckleitung von Fritz Helmut Ehmke

im Sommer 1922 in 150 num. Abzügen mit der Hand auf Bütten gedr. 39 S. gr. 8°. München, Walther C. F. Hirth 1922. Achtzehntes Buch der Rupprecht-Presse.

Rudolf Leonhard, Die Prophezeiung. Mit 5 Orig.-Steinzeichn. von Wilhelm Plünnecke. Einm. Aufl. v. 30 Expl. 23 S. 2°. In Mappe. Berlin, Verl. d. Gesellschaft v. Freunden neuer Deutscher Kunst. 1922. Pappmappe M. 2500.—.

Musaios, Hero und Leander. Deutsch von Fritz Norden. Mit 7 Steinzeichn. von Erich Stephani. In 430 num. Expl. bei Mänicke & Jahn in Rudolstadt gedr. 59 S. gr. 8°. München, Georg Müller. 1922. Ldrbd. M. 910.—.

Novalis (d. i. Friedrich von Hardenberg), Die mystischen Gedichte. Zusammengest. von Karl Wolfskehl. Unter Druckleitung von Fritz Helmut Ehmcke im Sommer 1922 in 150 num. Abzügen mit der Hand auf Bütten gedr. 46 S. 4°. München, Walther C. F. Hirth. 1922. 17. Buch der Rupprecht-Presse. Pappbd. M. 920.—.

Passion. Matth. Cap. 27 et 28. [Kolophon:] „Dieses Buch schrieb Alfons Oslender in eigener Schrift nach der Vulgata und deren Übersetzung von Loch u. Reischl ... Das Bild ist Wiedergabe eines Holzschnitts des Monogrammisten G. Z. der schweiz.-elsäss. Schule um 1517 ..." In 1030, davon 130 num. Abzügen in der Offizin Mandruck, München, gedr. 23 S. mit 1 Taf. u. farb. Initialen. 4°. München, Verlag Münchner Handschriftbücher. 1922. Pappbd. M. 280.—.

Hans Sachs, Zwölf Fastnachtspiele. Mit Urholzschnitten von Bruno Goldschmitt. Gedr. bei Dietsch & Brückner, Weimar. 227 S. 8°. München, Hans v. Weber. Drucke f. „Die Hundert". 33. Druck. Nicht im Buchhandel. Subskr. Pr. f. „Die Hundert". Pappbd. M. 2100.—.

Friedrich v. Schiller, Der Geisterseher. Aus den Papieren des Grafen von O**. Mit 10 Rad. von Ernst Oppler. In einmaliger Auflage von 350 num. Expl. bei Gustav Ascher G. m. b. H. in Berlin gedr.; Druck der Radierungen: Gustav Schneider, Berlin. 144 S. 4°. Berlin, Hans Heinrich Tillgner. 1922. Zweiter Tillgnerdruck Ausg. B: Hldrbd. M. 1400.—.

Arthur Schnitzler, Der tapfere Cassian. Puppenspiel in 1 Akt. Mit farb. Steinzeichgn. von Oskar Laske. In 800 num. Expl. gedr. in der Offizin Christoph Reißer's Söhne in Wien. 37 S. 8°. Wien, Leipzig, Verlag Karl König. 1922. Hldrbd. M. 500.—, Hlwdbd. M. 300.—.

Joseph Schweyer, Der Weiberspiegel. Mit 12 Federzeichnungen von Hanns Marx. In 500 num. Expl. in der Offizin der Mandruck A.-G. in München gedr. Nr. 1—100 wurden in Ganzpgmt.-Handband mit handkolor. Einbandvignette von Walter Scheidemandel, München, hergest. Nr. 101—500 in Hpgmt. geb. 97 S. kl. 8°. Grünwald-München, Hesperos-Verlag. 1922. Hpgmtbd. M. 400.—, Pgmtbd. M. 1000.—.

Hans Thoma, Die Tageszeiten. Landschaften in Worten. 12 S. Gr. 8°. Als 17. Rudolfinischer Druck hergest. bei Wilh. Gerstung, Offenbach a. M. 1922. M. 300.—.

Carl Emil Uphoff, Marienleben. Dichtung, Bild und Ornamentschmuck von Carl Emil Uphoff; Schriftentwurf von Ludwig Tügel. Gedr. in höchstens 200 Expl. Ornament und Schrift gestochen. Gedruckt unter des Künstlers Mitarbeit von der Werkgemeinschaft Worpswede. 34 Platten Bild und Schrift. 4°. 1921/22. Ganzpgmt. Schwarz-Weiß: M. 4000.—, Illuminiert: M. 6000.—.

Franz Werfel, Arien. In 350 Abzügen im Herbst 1921 auf der Ernst-Ludwig-Presse in Darmstadt gedr. 43 S. 8°. München, Kurt Wolff 1922. Neuntes der Stundenbücher. Pappbd. M. 500.—.

Aus der Welt des Antiquariats

Versteigerung

Am 19. und 20. September versteigert das Antiquariat von Oswald Weigel in Leipzig, Königstr. 1, eine Sammlung von Geschichtswerken aus dem Besitze des verstorbenen Geh. Archivrats Julius v. Pflugk-Hartung. Der 893 Nummern umfassende Katalog führt u. a. allgemeine, genealogische, heraldische, militärische, numismatische Werke auf, darunter gesuchte und seltene Bücher, so daß man dem Ausgang der Auktion mit Spannung entgegensehen darf.

Kataloge

George Allen & Unwin Ltd., London W. C. 1, Museum Street 40. Announcements Spring 1922 and notes on new books. Verlagskatalog. 48 S. — Complete Catalogue. Oktober 1921. 80 S.

Gustav Fock G. m. b. H., Leipzig, Schloßstraße 7—9. Americana. Eine Sammlung von Werken über Amerika, spez. Mexiko und von daselbst gedruckten Büchern. Aus dem Besitz des Geh. R. Prof. Dr. Seler, Berlin. Interessenten wollen sich mit der Firma in Verbindung setzen. 31 S.

Karl W. Hiersemann, Leipzig, Königstr. 29. Katalog 512: Kunstgeschichte (Zeitschriften; Kunstgeschichte; Handzeichnungen, Handschriften, Miniaturen, Kupferstiche, Holzschnitte; Orient. Kunst; Architektur; Archaeologie; Kunstgewerbe; Einbände). 994 Nrn. Nr. 436—452: Dürer!

Maggs Bros., London, Conduit Street 34/35. Katalog 426: Old Medicine. Books and manuscripts on Old Medicine, Alchemy, Witchcraft, Pharmacy, Cookery, Tobacco a. s. o. With illustr. and indices. 150 p., 641 numbers. Prachtvoll ausgestatteter Katalog.

Wolf Müller, Buchhändler u. Antiquar, Berlin-Schöneberg, Hauptstr. 142. Katalog 6: Seltene und wertvolle Bücher (Bibliophilie, Bibliographie, schöne Drucke, Malerei u. Graphik u. a.). 446 Nrn. 100% Aufschlag auf die Mark-Preise.

Sammlungen

Die Neuordnung des Erfurter Museums

Am 25. Juni vormittags 11 Uhr fand vor geladenen Gästen die feierliche Eröffnung der neugeordneten mittelalterlichen Sammlung im Erdgeschoß des Städtischen Museums statt. Eine besondere Überraschung bot dabei selbst für die meisten Eingeweihten die wiedererstandene große Barock-Halle der alten „Stadt-Wage": bisher durch Einbauten und Brettervorschläge in einzelne kleinere Räume unterteilt, ist sie nunmehr wieder freigelegt worden und kommt in ihrer alten architektonischen Größe zu voller Geltung. Die „Große Halle", die jetzt wieder wie einst den Zentralraum des Hauptgebäudes bildet, wird durch eine Reihe wuchtiger Pfeiler in 2 Schiffe geteilt, die von mächtigen Gratgewölben überspannt sind. Bei der Restauration wurden an den beiden mittleren Pfeilern zwei große, stark plastisch herausgearbeitete Wappen mit alter Bemalung freigelegt. So bot die Halle zugleich den würdigsten Rahmen für die Einweihungsfeierlichkeit selbst, zu der sich unter anderen die Spitzen der Behörden und ein Vertreter des preußischen Kultusministeriums eingefunden hatten. Es sprachen: Museumsdirektor Dr. Käsbach, dessen Initiative und Tatkraft das Gelingen des Werkes in erster Linie zu danken ist, Oberbürgermeister Dr. Mann und als Vertreter des Kultusministers Regierungsrat Dr. Gall, der betonte, daß Erfurt nunmehr mit seinem Museum an der Spitze der preußischen Provinzstädte stehe, wenn man von einigen Städten des Rheinlandes absähe, die von privater Seite in einzigartiger Weise unterstützt würden. Umrahmt wurden diese Reden von Chören aus Bachschen Kantaten, ausgeführt vom Chor der Erfurter Bachgemeinde und Mitgliedern des Thüringischen Landeskonservatoriums, die in dem alten Raum wundervoll zur Wirkung kamen.

Die Aufstellung der Kunstwerke darf durchweg als mustergültig bezeichnet werden. In der „Großen Halle" selbst sind die gesamten Skulpturen und Gemälde aus dem 15. und 16. Jahrhundert untergebracht, zum größten Teil an den Wänden, zum kleineren auf Podesten zwischen den Pfeilern. Hier stehen die kostbarsten Werke der Spätgotik wie die Stein-Madonna aus der Futterstraße vom Anfang des 15. und der Michael der Stoß-Schule, die Gruppe des Apostels mit der zusammengesunkenen Maria und der Schnitzaltar aus der Othimarskirche zu Naumburg vom Beginn des 16. Jahrhunderts. An der Fensterwand nach dem Hof zu hat unter anderem die interessante Reihe der späteren Vesperbilder aus Erfurt und Umgebung (von 1470—1510) Aufstellung gefunden. Ausgezeichnet ist auch die farbige Wirkung des Raumes: Pfeiler und Wände in gehöhtem Steinton hellgelb, die Gewölbe in ganz lichtem, schwebendem Blau gehalten. Der übrige Teil der mittelalterlichen Sammlung ist in kleineren Räumen untergebracht, die unmittelbar an die große Halle anschließen. Der Cranach-Raum, ganz in hellem Grün getönt, beherbergt die herrliche „Heilige Nacht", einige Werkstattbilder sowie einige Stücke ausgewählter Kleinplastik der gleichen Zeit. Von der künstlerischen und kulturellen Blüte Erfurts im 14. Jahrhundert künden zwei weitere Räume. Den einen, schlicht weiß gestrichenen, füllen die Reste der Ausstattung des alten Rathaussaales; Setzschilde, Rundbilder, Spitzwappen und das seltene Leuchterweibchen, die zu prachtvoll-dekorativer Wirkung kommen. In starkem Kontrast dazu steht der letzte Raum, der Skulpturen und Gemälde des 14. Jahrhunderts vereinigt, die sich wundervoll von dem tiefen, mildleuchtenden Rot der Wände abheben. Hier fanden unter anderem Aufstellung: von Skulpturen die archaisch gebundene Magdalena vom Ausgang des 13. Jahrhunderts, die Figuren vom Portal der Prediger-Kirche (um 1350), die Baldachin-Madonna aus der Hospitalkirche, die große Kreuzigungsgruppe aus Walschleben, die Pietà aus der Werkstatt des Severi-Meisters und einige kleinere Arbeiten von meist hohem Rang; von Malereien: die Tafeln aus der Augustinerkirche (um 1350) und Glasmalereien aus dem Dom, aus der gleichen Zeit stammend.

Von der „Großen Halle" gelangt man auf den Hof, dessen eintöniges Grau durch reizvolle gärtnerische Anlagen belebt wird. In der Mitte erhebt sich der alte Brunnen aus dem Peterskloster, seitlich wurde eine Barockgruppe aus dem Innern der Stadt aufgestellt. Das Ganze bildet die Überleitung zum Hintergebäude, das die Räume des Kunstvereins enthält, in denen zur Zeit eine Ausstellung von Kunstwerken aus Erfurter Privatbesitz vorbereitet wird.

P.

Zur Neuordnung der Ambrosiana

Kunstfreunde und Studierende, die in den nächsten Monaten Mailand besuchen, werden angenehm überrascht sein, unsere „Ambrosiana" vorteilhaft verändert zu finden. Die „Ambrosiana" ist eins der ältesten Museen, das im Dienste des großen Publikums steht und für öffentlichen Besuch geschaffen wurde. Im Jahre 1609 vom Kardinal Federico Borromeo gegründet, bestand es aus einer Kunstschule, einer Pinakothek und Kupferstichsammlung, einer aus 30000 Bänden bestehenden Bibliothek und einer großartigen Sammlung von Codices und Handschriften, die, im Gegensatz zu den ersterwähnten Sammlungen, bis auf den heutigen Tag unverändert geblieben ist. Das zu dem Zweck geschaffene Gebäude behielt bis in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts seine ursprüngliche Gestalt. Als in jener Zeit eine benachbarte Kirche zerstört wurde, benutzte man das Terrain zur Vergrößerung der Ambrosiana, und speziell durch Überdeckung des Gartens schuf man einen größeren Lesesaal. So blieb es, bis die zu großer Bedeutung herangewachsenen Sammlungen durchaus in die alten Räume nicht mehr hineinpaßten, und man begann ernstlich an eine Erweiterung derselben zu denken. Der jetzige Präfekt der Ambrosiana (Nachfolger auf diesem Posten von Mons. Ratti-Papst Pius XI.). Mons. Grammatica hat mit wahrem Feuereifer und großer Energie an der Finanzierung und Verwirklichung des Projektes gearbeitet und dank seiner Bemühungen sind die Arbeiten so gut wie beendigt. An Stelle des Hofes, der wiederum überdeckt worden ist, tritt eine großartige Lesehalle, mit allen nötigen bibliotechnischen Anlagen ausgestattet, und die Saalfolge der Pinakothek ist organischer und dem Kunstgenuß zugänglicher gestaltet als früher. Somit ist es gelungen, diese alte Kunstanstalt wiederum den Anforderungen der Zeit anzupassen, ohne die alten Mauern zu stürzen und ihren eigentlichen antiken Charakter zu verlieren. A. C.

Vom Erhaltungszustand holländischer impressionistischer Gemälde

Die Stadt Amsterdam hat soeben 4700 Gulden ausgeworfen, um im Städtischen Museum die Luft- und Wärmezufuhr zweier Säle probeweise abändern zu lassen, da an einer großen Anzahl von Gemälden der Haager Schule schwere Rißbildungen bemerkt wurden. Ob die Ursache des Übels in Temperatureinflüssen zu suchen ist, ob ihm also durch Änderung der Ventilationseinrichtung begegnet werden kann, ist mehr als fraglich. Überall im Lande, im Rotterdamer Boymans Museum, im Haager Gemeindemuseum, bei Privatsammlern zeigen sich an den Gemälden der Haager Schule ähnliche Verfallserscheinungen. Der Befund des Direktors des Amsterdamer Städtischen Museums dürfte das Richtige treffen. Er schreibt das Bersten der Farbhaut dem reichlichen Gebrauch von Bitumium zu, das Jaap Maris und die übrigen mit Vorliebe gebrauchten und das seines harzigen Gehalts wegen fast niemals ganz trocken wird, infolgedessen weiter arbeitet. Hinzu kommt, daß die Haager Impressionisten die Farben zu rasch übereinander setzten, was natürlich bedingt war in der impressionistischen Wiedergabetheorie selber. Viele der Bilder von Jozef Israëls aus dem Städtischen Museum befinden sich seit langem beim Restaurator. Bilder von Jaap und Willem Maris sind wie von Rißgeweben überzogen. Auch die Bilder von Mauve, Bosboom, Mesdag zeigen schwache Haltbarkeit. Am schlimmsten steht es bei Alma Tadema. Einige seiner Bilder sind auch durch Restauration nicht mehr zu retten. H.

Aschaffenburg

Der größte Teil des hiesigen, baugeschichtlich berühmten Schlosses ist vom bayerischen Staat auf 100 Jahre der Stadt Aschaffenburg als Rathaus überlassen worden. Nur die bisher der Bildergalerie und Bibliothek vorbehaltenen Räume werden auch fernerhin dem gleichen Zweck reserviert bleiben.

Leipzig

Der Direktor des Historischen Museums, Friedrich Schulze, hat dieser Sammlung, die unter den historischen Museen in Deutschland nicht an letzter Stelle steht (sie ist auch literargeschichtlich hervorragend durch die Belege jener Epoche, die durch Gottsched einerseits und den jungen Goethe andererseits begrenzt wird), einen Führer gewidmet (Verlag H. Haessel, Leipzig), der nach Anlage und Inhalt von wenigen Handbüchern dieser Art übertroffen werden dürfte. Der kleine Band ist buchtechnisch hervorragend ausgestattet und mit einer ganzen Anzahl wertvoller Bildtafeln geschmückt.

Ausstellungen

Rheinische Kunst in Wiesbaden

Am 27. August wurde die große „Ausstellung des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein" (August — November) in sämtlichen Räumen der Galerie des Museums unter starker Beteiligung der rheinischen Künstlerschaft feierlich eröffnet.

Die Ausstellung schält in einer von dem Vertreter der niederrheinischen Kunstkommission Kustos Dr. W. Cohen mit großem Verdienst zusammengestellten, retrospektiven Abteilung den Begriff Romantik aus den mehrfachen Strömungen der älteren Kunst des vorigen Jahrhunderts heraus: Romantik, unterschiedlich vom Nazarenertum und jenem römischen Nachklassizismus, wie er in der Kochschule zum Austrag und zur Auseinandersetzung kommt, auch unterschiedlich von jener süßlichen, literarisch hypno-

tisierten Empfindelei, die, mit großem Unrecht, die ganze Kunst jener Zeit in Mißkredit brachte; Romantik, im Sinn gesunder Phantastik, im Sinn deutschen Wesens mit allen Eigenformen mystisch mythischer Beziehungen zu Gott und zur Natur, Romantik mit tausend springenden Punkten, wo die Fühlung mit der Gegenwart einsetzt, wo sich Brücken schlagen von der altdeutschen zur heutigen Kunst, wo die Stärke der Berührungen unser modernes Gefühl in Schwingung bringt. In diesem Sinn beginnt die Ausstellung der Romantik mit Runge und Friedrich den beiden großen, in geistigem Zusammenhang mit der dänischen Kunst erwachsenen Mystikern des Nordens. Sie bringt von Runge die schönen Hamburger Stiche der „Tageszeiten“ und von Friedrich eine ausgezeichnete Kollektion wenig, zum Teil noch gar nicht bekannter Werke, die uns neue Wege zum Herzen des Meisters der großen Stille öffnen. An rein malerischer Delikatesse überwiegt Kersting mit dem Bildnis Friedrichs von 1819 (Kunsthalle, Mannheim), das in seinen grünlich-blonden Valeurs fast noch köstlicher ist als das schöne, ähnliche Atelierstück der Nationalgalerie. Von Dresden kamen aus der dortigen Leihausstellung Lahmann die „Mondnacht bei Rügen“ und die „Gebirgslandschaft mit den drei Felsen“ des Kgl. Leibarztes und Malerpoeten Carus, von dessen „Erdleben“-bildern wir heute die Kunst höher schätzen als das Schlagwort. Seine „Mondnacht in Amsterdam“ aus Kölner Privatbesitz und die Karlsruher Neuerwerbung „Atelier im Mondlicht“ sind Delikatessen. Die beiden großen Gemälde von Ludwig Richter aus den Düsseldorfer und Mannheimer öffentlichen Sammlungen beweisen, daß Richter doch auch außer dem Holzschnitt über starke Mittel verfügte. Koloristisch überragt er entschieden Schwind, von dem aber ein noch unbekanntes, von allen Reizen Schwindscher Poesie überströmtes großes Werk aus Mannheimer Privatbesitz „Der Traum des Ritters“ aufgetaucht ist. Der besondere Charakter der Rheinromantik entwickelt sich in der Heidelberger Gruppe. Als eine bedeutende Persönlichkeit tritt hier K. Ph. Fohr in den Vordergrund (wir werden gesondert über ihn berichten), G. Ph. Schmitt, in besonderer Note Romantiker des Stillebens und der Landschaft und sein Bruder Fr. Schmitt ein sensibler Lyriker, dessen altmeisterlich überhauchtes Selbstbildnis einen der stärksten Eindrücke hinterläßt. Das Rhein-Maingebiet vertritt der feine, stille Peter Becker. Von da ab hieß es Linien ziehen. Auf der einen Seite nach den klassizistischen Ausläufern: Koch, Rottmann, Cornelius und dem in historisches Pathos fallenden Fellner, auf der anderen nach den Düsseldorfern, die ihrerzeit die Romantik verdrängten, wenngleich unter ihnen Schirmer und Lessing wirkten. Hier streben die Elemente auseinander, die sich aber in der Ausstellung zu einer künstlerischen Rheinfront zusammenschließen: der liebenswürdige Scheuren, der phantastische Tragiker Rethel, der großzügige Mintrop. Von Nazarenern kam Settegast hinzu, über den der jüngst verstorbene angehende Kunsthistoriker W. Wirschinger uns seine begonnene Dissertation leider schuldig blieb, und der an der Grenze stehende Steinle. Dank dem großen Entgegenkommen der Düsseldorfer und der badischen öffentlichen Sammlungen, sowie der Privatbesitzer konnte hier eine Fülle verborgener Köstlichkeiten zutage gefördert werden.

Die moderne Ausstellung verteilt nach dem System von Stütze und Last ihre Kräfte auf Ehrengäste und Jugend. Thoma, Boehle, Janssen, Gebhardt mit seinen herrlichen esthnischen Bauernköpfen, Trübner (die große Sammlung Pagenstecher, Wiesbaden), der schwer in die Öffentlichkeit zu lockende Lothar von Seebach mit einem Sonderkabinet, Rohlfs, der sonderliche Mystiker, Altheim mit seinem göttlichen „St. Korbinian“, endlich Altherr mit zwei mächtigen phantastischen Werken, in denen der Urquell aufsprudelt, der heute seine Schule durchströmt und die Schweizer Buri und Hodler sind die Stützen . . .

Das eigentliche Ereignis der Ausstellung ist ein in Deutschland noch unbekannter Hodler aus Schweizer Privatbesitz „Das mutige Weib“. An Kraft und Bewegung vielleicht das Mächtigste, was Hodler überhaupt je gemalt hat.

Überhaupt ist die Schweiz glänzend vertreten durch Amiet, Blanchet, Boß, Giacometti, Morgenthaler, Berger, Pellegrini. Von den Stuttgartern hinterlassen zwei Altherrschülerinnen Erna Raabe, Luise Deicher und Bäuerle starke Eindrücke. Haueisen geht mit seinem großen „Sommer“ in einen Stil, den man vor 100 Jahren als historisch-romantisch angesprochen hätte. Thesing wirkt mit Schlagkraft. Von den Düsseldorfern kommen eigentlich nur Nauen und Heuser in Betracht. Unter den Plastiken errang ein Männerkopf von Schließler den Ernst Ludwig-Preis. Erfreulich ist die sorgfältige Auswahl im Wiesbadener Saal, der durch Eberz, Erbach, Jawlensky, Fabri, Joseph, Mulot, Ritschl, Völcker zu einer vorzüglichen Gesamtwirkung kommt.

Einer besonderen Erwähnung bedürfen zum Schluß Walter Heß und Fritz Lang, beide junge Karlsruher, welche mit Holzschnitten nach Primitiven einen neuen Weg kongenialen Neuschaffens auf dem Gebiet der Kopie betreten haben.

M. E.

Berlin

Nach kurzer Pause beginnt das Berliner Ausstellungsleben sich wieder zu regen. Langsam zwar, denn die meisten Salons haben ihre Räume noch mit Lückenbüßern gefüllt. Aber hie und da zeigen sich bereits neue Versuche in ge-

schlossenem Rahmen. Bedeutendes ist noch nicht zu finden. Was wir sehen, bleibt eine schüchterne Vorfühlung ohne suggestive Macht. Die Galerie Flechtheim hält sich weiter auf französische und französierende Finessen eingestellt. Kleine, ausgewählte Kostproben von Picasso, Braque, Derain, Gris, Matisse, Vlaminck, Hofer, Kirchner, Moll geben den Auftakt. Daneben erscheint Otto v. Waetjen mit einer Kollektion von Ölgemälden. Auch er in französierendem Farbenesprit, ohne überzeugende Kraftentfaltung, aber sehr zart, sprühend mit dem Pinsel skizzierend. Gewaltsam hingegen wirkt das urwüchsige Element auf den Gemälden von Karl Jakob Hirsch. Seine Gestalten streben nach alttestamentarischer Wucht und gelangen dabei zu einem wehleidigen Pathos, das sich mehr in äußerem Geschrei verpufft und von innerer, verhaltener Kraft weit entfernt ist.

In der Galerie Ferdinand Möller hat der Münchner Adolf Erbslöh eine Sammlung von Ölgemälden ausgestellt. Ein mäßiges Talent, auf technisch breiter Grundlage, das noch sehr von der Form beengt wird. Einige große Frauenakte sind von feinem, durchsichtigem Fleischton mit flacher, frei ausklingender Lineatur. Leuchtender jedoch zugleich härter in der Zusammenstellung erscheinen die Farben der Landschaften, deren kubische Gliederung streng der Struktur des Gegenständlichen folgt und sich gelegentlich zu romantischen Stimmungen verdichtet. Den übrigen Platz füllen Einzelwerke von den deutschen Expressionisten Feininger, Heckel, Marc, Pechstein, Rohlfs, Schmidt-Rottluff u. a. C. B.

Hannover

Die Galerie von Garvens stellte eine größere Reihe neuer Arbeiten W. Dexels zur Schau, die in mannigfacher Hinsicht interessant sind. Sie gliedern sich ein in die immer allgemeiner und klarer werdende Tendenz des Expressionismus: nach dem stürmischen Drängen zur ruhigeren Reife zu gelangen. Solche Sehnsucht, die in Schmidt-Rottluffs, Heckels u. a. Werken sich auswirkt, trägt auch die abstrakteren Formgebilde des konsequenten kubistischen Malers zu einer höheren Ebene hin, als er sie bislang erreichte. Nach seinen früheren, unruhigeren, intellektualistischeren Arbeiten wirken die jetzt ausgestellten Glasbilder wie die Symbole sich klärender Reifezeit.

Die Kestner-Gesellschaft bringt den Nachlaß W. Morgners zur Ausstellung. Es ist für unsere Gegenwart, die innerlich nach Harmonie und äußerlich nach Ruhe strebt, höchst interessant zu sehen, wie explosiv die Frühzeit des Expressionismus sich gebärdete — welch radikaler Unterschied der ganzen Haltung in so kurzem Zeitabschnitt! Im engeren biographischen Sinne aber ist diese retrospektive Ausstellung von noch höherem Belang: es wird zuerst klar, daß die van Goghschen und Noldeschen Kraftimpulse das Temperament des Westfalen in eine abseitige Bahn drängten — gerade seine ruhigen Haltungen sind voll stärkerer Lebenskraft innerhalb seines Werkes. — Aus den kleineren Kollektionen, die neben Morgners imposanter Bilderzahl hängen, sind die Glasbilder und Aquarelle von Käthe Steinitz, Hannover, nennenswert: ein wesentlich impressionistisches, leicht bewegliches, graziöses Temperament spricht sich in ihnen aus — oft anmutig in Kinderköpfen, oft schwerer uud gehaltvoller in den tieferen Tönen der Glasbilder, manches Mal stimmungsvoll in die Natur versenkt und in dieser Art wohl das Beste erreichend. — Die neuen kunstgewerblichen Ausstellungsräume werden Mitte September eröffnet. Zunächst gelangen die Spitzen von Helene Matthaei, Hannover, und Stickereien von Lißner, Berlin, zur Ausstellung.

Eckart v. Sydow.

Das Winterprogramm der Kestner-Gesellschaft sieht für die nächsten Monate folgende Ausstellungen vor: Oktober-November: Gemälde von Paula Modersohn-Becker. — November-Dezember: Gemälde von Berliner und Münchener Künstlern (Erbslöh, Herrmann, Kanoldt, Meseck, Spiro u. a.). Kleinplastik von R. Sintenis, M. Steger u. a. — Januar-Februar: Islamische Ausstellung (Miniaturen, Webereien usw.). — März: Gemälde, Plastik, Graphik von Karl Schmidt-Rottluff. Gemälde von Fr. Radziwill, C. Herrmann. — April-Mai: Berliner Sezession. — Mai-Juni: Junge Rheinische Kunst. Dazu eine Reihe bedeutsamer Vorträge, von denen zwei die islamische Ausstellung begleiten, und zwar von Dr. Kühnel über islamische Kultur und Kunst und Dr. Hoever über islamische Baukunst. Der neue künstlerische Leiter, Dr. v. Sydow, spricht über die Bildende Kunst der Naturvölker und hält außerdem eine Reihe volkstümlicher Kunstvorträge mit Lichtbildern. n.

Köln

Die Galerie Goyert zeigt zur Zeit in ihrem Oberlichtsaal eine umfangreiche Ausstellung von Werken Lyonel Feiningers sowie Arbeiten von Köster, Köln und Gunschmann, Darmstadt. Die Feininger-Ausstellung erweckt bei der Bedeutung des als Lehrer am Bauhaus in Weimar wirkenden Künstlers für die Entwicklung der jüngsten Kunst stärkstes Interesse. r.

Paris

Zu der 1924 stattfindenden internationalen Kunstgewerbeausstellung haben die französischen Künstler, was ihrer Gesinnung durchaus Ehre macht, einstimmig beschlossen, Einladungen an die Deutschen ergehen zu lassen. Im Zusammenhang mit dieser Frage wurde die regelmäßige Beteiligung der deutschen Künstler am offiziellen Herbstsalon aufgeworfen, die ebenfalls fast einstimmig von den maßgebenden Persönlichkeiten Frankreichs bejaht worden ist. Wer es

übrigens nicht aus eigener Erfahrung weiß, kann gerade jetzt dem hervorragenden Aufsatz Meier-Graefes im Septemberheft der „Neuen Rundschau“ unter dem Titel „Reparation“ die wirkliche Stimmung des geistigen Frankreichs unzweideutig entnehmen. Dieser temperamentvolle Beitrag des Schriftstellers, der wohl von allen lebenden Deutschen Paris am besten kennt, spricht in seiner urbanen Gesinnung zu all Denen, die sich bewußt sind, daß über dem politischen Kampf eines Tages doch der Geist triumphiert und daß es unter den Völkern Europas nicht zwei Nationen gibt, die ähnlich auf ihre geistige und künstlerische Gegenseitigkeit angewiesen sind wie eben Deutschland und Frankreich. Aus dieser Erkenntnis heraus muß man den oben mitgeteilten Beschluß auch einer offiziellen Annäherung in jedem Fall aufrichtig begrüßen. n.

Winterthur

Der immer sehr rührige Kunstverein veranstaltet gegenwärtig eine Ausstellung von Meisterwerken aus Privatbesitz, die der Anregung eines am Bodensee lebenden Schriftstellers C. St. ihren Ursprung verdankt, der Anfang des Jahres dem Museum seine Sammlung als Leihgabe angeboten hat. Da diese — von hervorragender Qualität — in der Hauptsache Werke der großen französischen Meister und zwar solche von Géricault, Delacroix, Renoir, Gauguin und außerdem von van Gogh enthielt, nahm der Kunstverein das Angebot an mit dem Vorsatz, die kleine Kollektion noch durch den Privatbesitz aus Winterthur selbst zu ergänzen und abzurunden. Dank der praktischen Mitarbeit jener Kunstfreunde aus Winterthur konnten in der Tat statt des vorgemerkten einen Ausstellungssaales drei Räume für die aus Privatbesitz wesentlich vergrößerte Sammlung bereitgestellt werden und dieser schließt sich außerdem noch eine Sammlung von 60 Zeichnungen und Aquarellen an. Da man außerdem die ursprünglich nur durch acht Bilder aus der eben genannten Sammlung bezeichnete Linie auch nach rückwärts weiter verfolgte bis zu den Werken eines Tintoretto und Greco hin, gibt der Darbietung Ansehen und Geschlossenheit wie diese beispielsweise seiner Zeit die unvergeßliche Ausstellung der früheren Sammlung Nemes in der Kunsthalle zu Düsseldorf gehabt hat. — Hervorragend und mit zahlreichen Werken sind von modernen Künstlern vor allem vertreten: Cézanne — dieser allein mit zehn Ölgemälden —, Corot mit fünf Nummern, Courbet mit vier charakteristischen Werken, Daumier mit acht, Degas mit drei, Delacroix dagegen wiederum mit acht Werken. Außerordentlich stark ist van Gogh repräsentiert und nicht minder Renoir, von dem allein 13 Nummern verzeichnet sind. Daß auch die großen Impressionisten wie Manet, Sisley, Monet, ferner Künstler wie Géricault und Gauguin nicht fehlen, ist bereits durch die programmatische Einstellung betont worden. Sehr viel mehr überrascht an dieser Stelle die Tatsache, daß auch Rembrandt durch ein kürzlich durch Valentiner veröffentlichtes männliches Bildnis um 1660, Tintoretto, Guardi und Greco erstklassig zu Worte kommen. Insgesamt verzeichnet der Katalog 98 Nummern, die jede für sich eine Sehenswürdigkeit bedeuten. r.

Von Künstlern und Gelehrten

Ein Beirat für bildende Kunst für das bayerische Kultusministerium

Beim bayerischen Staatsministerium für Unterricht und Kultus ist kürzlich zur Unterstützung dieses Ministeriums (durch Erstattung fachmännischer Gutachten in allen wichtigen Angelegenheiten der staatlichen Kunstpflege) ein ständiger Beirat für bildende Kunst errichtet worden, dem durch Ernennung folgende Mitglieder angehören: Prof. Geheimrat Karl Marr, Prof. Hugo Freiherr von Habermann, Prof. Erwin Kurz, Prof. Richard Riemerschmid, Prof. Julius Diez, Prof. Josef Wackerle, Prof. Dr. Th. Fischer, Generaldirektor Dr. F. Dörnhoeffer, Generaldirektor Dr. Ph. Halm, Prof. Fritz Erler, Prof. Hans Schwegerle, Prof. Hermann Buchert, Prof. Oskar Graf, Gottlob Wilhelm, Prof. Karl Caspar, Prof. Heinrich Wadere, Geheimrat Prof. Dr. German Bestelmeyer. — Der Beirat soll vom Ministerium je nach Bedarf einberufen werden und wenn diese Ernennung mehr bleibt als eine schöne Geste, wird man wohl in mancher noch immer ungeklärten Frage, speziell der Münchener Kunstpflege und Kunstpolitik in der Folge eine etwas stärkere Initiative als bisher erwarten dürfen. Erfreulich an der Zusammensetzung ist vor allem die Tatsache, daß fast alle genannten Persönlichkeiten durchaus auch das Vertrauen der breiteren Öffentlichkeit genießen.

* * *

Der Architekt Emanuel La Roche ist Anfang August in Basel gestorben. Er war 1863 geboren und hat sich auch als Kunstgelehrter einen Namen gemacht. So ist die Baugeschichte des Basler Münsters sein Werk und gemeinsam mit van Geymüller gab er Studien zur italienischen Renaissancearchitektur heraus. Das Ergebnis seiner Ende der achtziger Jahre unternommenen indischen Reise war außerdem die monumentale Veröffentlichung über indische Baukunst, zu der Heinrich Wölfflin die Einleitung geschrieben hat. Als Architekt hat der Verstorbene die Basler Universitätsbibliothek erbaut und auch die Bronzetüren an der Pforte des Basler Münsters entworfen. — Prof. Dr. Josef Strzygowski, der bekannte Wiener Kunsthistoriker, der eben erst von einer erfolgreichen

Vortragsreise aus Amerika zurückgekehrt ist, wurde an die von Rabindranath Tagore begründete Hochschule nach Indien berufen, wo er noch in diesem Jahre Vorlesungen abhalten wird. — In München, wo er zum Besuch der Gewerbeschau weilte, ist der bekannte Bremer Sammler und Kunstfreund Leopold O. H. Biermann im 48. Lebensjahre gestorben, ein empfindlicher Verlust für alle diejenigen, die an dem künstlerischen Aufschwung der alten Hansestadt interessiert sind. — In Breslau ist Anfang August der Ordinarius für Archäologie an der dortigen Universität Prof. Dr. Richard Förster im Alter von 79 Jahren gestorben, der seit 1890 den genannten Lehrstuhl an der Universität seiner engeren Heimat Schlesien inne hatte. Försters Bedeutung als Archäologe ist in zahlreichen Untersuchungen auf dem Gebiet der antiken Kunst zutage getreten, aber nicht allein die Antike sondern auch die Renaissance hat ihn mehrfach beschäftigt. In dem letzten Jahrzehnt galt seine besondere Vorliebe dem Lausitzer Maler Franz Gareis. Ein über diesen Künstler erst kürzlich erschienenes Werk aus seiner Feder wurde im letzten Heft dieser Zeitschrift eingehend gewürdigt.

Neue Bücher

Max Liebermann als Schriftsteller

Zum 75. Geburtstag des Künstlers hat der Verlag von Bruno Cassirer, Berlin, einen stattlichen und saubergedruckten Band „Gesammelte Schriften" erscheinen lassen, der all das enthält, was Max Liebermann während eines langen Lebens sowohl an Aufsätzen in Zeitschriften und Tageszeitungen als auch an dünnleibigen Büchern (Israels, Degas) hat erscheinen lassen. Wie immer man zur Kunst Liebermanns steht, über die dem Schriftsteller widerfahrene Ehrung dieser Art kann man entschieden zweierlei Meinung sein. Abgesehen davon nämlich, daß Liebermanns Stellung zu den Dingen der Kunst unzweideutig für jedermann seinem eigenen Werk zu entnehmen ist, stehen seine Äußerungen zu Tagesfragen, seine kunstpolitischen Reden, selbst gelegentliche Nekrologe noch lange nicht auf der Höhe, die das Recht an die Ewigkeit involviert. Daß sich in diesen schriftstellerischen Manifestationen Charakter und Überzeugung mit einer fast alttestamentarischen Steifnackigkeit äußern, macht der Persönlichkeit alle Ehre; daß der Künstler oft und nachhaltig über sein Schaffen nachgedacht hat und sein Werk als Spiegelbild eines rationalistischen Zeitalters sieht und von seinem Standpunkt aus zu verteidigen weiß, lehrt vor allem seine Arbeit „Die Phantasie in der Malerei", die sicher das beste ist, was er je zu dem Thema „Kunst" gesagt hat. Aber alle diese Vorzüge reichen nicht hin, den Fünfundsiebzigjährigen zum Autor eines Bandes „Gesammelte Schriften" zu machen, weil er als Schriftsteller — sehr z. B. im Gegensatz zu Corinth, der oft entzückend und mit breitem Humor zu schildern versteht — im ganzen ein gutes Mittelmaß bestimmt nicht überragt. Daß trotzdem das Buch verlegerisch seinen Weg machen wird, ist bei der großen Gemeinde derjenigen, die in Liebermann einen der vornehmsten Künstler dieser Zeit erkennen, ziemlich sicher. Ob die Leser aber nicht doch zum Schluß ihre Erwartungen arg enttäuscht finden und Liebermann sein Buch mit dem von ihm so gern zitierten Spruch von dem „bilde Künstler..." zurückgeben möchten, mag dahingestellt sein. Grundsätzlich aber wäre angesichts solcher Veröffentlichungen überhaupt einmal auszusprechen, daß beinahe in jedem Fall sogenannte „gesammelte Schriften" ein Unding sind (Dichter und Denker vielleicht ausgenommen), wenn, wie es hier geschehen, eine Fülle von längst Überholtem, gottlob Vergessenem wieder ans Tageslicht gezerrt wird, bloß weil es einmal von einem Maler geschrieben worden ist, der jetzt das Glück hatte, 75 Jahre alt zu werden, eine Tatsache zu der man ansonsten Max Liebermann von ganzem Herzen gratulieren kann, wenn dieses Datum den Beginn einer neuen fruchtbaren Schaffensperiode in seiner Malerei bezeichnet.

Biermann.

Konrad Witz, Dreißig Tafeln mit einführendem Text von Hans Graber. Basel 1921. Verlag Benno Schwabe & Co.

(Vgl. hierzu Tafel S. 760 dieses Heftes.)

Ein Gegenstück zu Grabers prächtiger Publikation über Piero della Francesca, deren Bedeutung auch an dieser Stelle (Cic. XIII, S. 163) hervorgehoben wurde. Wie jenes ist auch der „Witz" ein absolut unkunsthistorisches Buch, insofern als die Witz-Forschung nach keiner Seite hin eine bemerkenswerte Erweiterung erfährt. Aber in seiner Totalität ist die Arbeit nach Idee, Aufbau und künstlerischer Durchdringung ähnlich vorbildlich und auch diesem Buch hat der Verlag seine ganze Liebe geschenkt. So findet man hier zum ersten Mal das gesamte Werk des Meisters in vortrefflichen Abbildungen beisammen. Textlich gliedert sich die knapp 35 Seiten umfassende Einleitung in drei Abschnitte: Das Leben, die Werke, der Stil. Das Leben ist mit einfachsten Mitteln und in sachlicher Form und frei von hypothetischen Ausschweifungen rekonstruiert und dargelegt. Vermutungen wie die, daß der Vater Hans mit jenem dem Dienst des Bischofs von Nantes verpflichteten Johannes Witzinger oder mit dem für den Herzog Philipp den Guten von Burgund arbeitenden Maler Hanz von Konstanz identisch sei, werden abgelehnt. Aber im ganzen hat dieser Abschnitt innere Fülle und man empfindet deutlich auch den Hintergrund weltgeschichtlichen Geschehens, vor dem sich die Entwicklung dieses einfachen Künstlerlebens ab-

rollt. Daß es auch Graber nicht gelungen ist, unter Bezugnahme auf jenes zeitgenössische, des Malers Frau Ursula erwähnende und deren Tugend und Schönheit eingehend preisende Gedicht, das Konrad ausdrücklich als Bildschnitzer erwähnt, bildhauerische Arbeiten wenigstens vermutungsweise dem Meister zuzuweisen, mag man um so mehr bedauern, als gerade der malerische Stil eines Konrad Witz die Angabe des Gedichtes mittelbar zu bestätigen scheint. — Der zweite Abschnitt der Einleitung enthält in chronologischer Anordnung und gestützt auf die Tafeln des Buches die Erklärung der zwanzig dem Meister mit Sicherheit zuzuschreibenden Werke, darunter die sehr überzeugende Rekonstruktion des Basler Altarwerkes, während das Schlußkapitel dem Stil des Malers gewidmet ist, dessen große Liebe zur Landschaft besonders hervorgehoben wird. Daneben wird die Witz eigene Art, mit geringsten Mitteln überzeugende stoffliche Wirkung zu erzwingen und die prachtvolle Einfachheit seiner künstlerisch-seelischen Ausdrucksformen, hinter der die geschaute Natur zurückzutreten hat, ins rechte Licht gerückt. So darf Graber abschließend gerade von diesem Gotiker mit Recht behaupten, daß er als Künstler weit mehr gewesen sei denn ein bloßer Realist, daß er in erster Linie als geistig-seelischer Gestalter anzusprechen ist. Schade, daß so viele seiner Werke verloren gegangen sind.

Das Buch verdient im ganzen die gleiche Sympathie wie der „Piero della Francesca" und kommt seiner künstlerischen Tendenz nach unserer Zeit ungemein entgegen. Biermann.

Carl Justi, Briefe aus Italien. Verlag Friedrich Cohen. Bonn 1922.

Carl Justi war einer aus dem Geschlecht der großen objektiven Historiker, deren eigenes Schicksal und Erleben ausgeschaltet erscheint im Dienst der Aufgabe, die sie sich gestellt haben. Seine Persönlichkeit trat ganz zurück hinter seinen bewunderten Werken, und nur gelegentlich ließ er in einer ironischen, selbst bissigen Bemerkung aufblitzen, was er, ein auf geistiger Höhe Vereinsamter, mit sich selbst abzumachen von früh auf gewohnt war. Nun öffnen — zehn Jahre nach seinem Heimgang — diese Briefe den für die Außenwelt so streng verschlossenen Schrein dieser Seele, und wir danken es der betagten Schwester, der treuen Lebensgefährtin, die ihm das Haus führte, daß sie diese kostbaren menschlichen Dokumente ihres großen Bruders aus der Hand gab und der Öffentlichkeit zum Geschenk darbrachte. Die Herausgabe besorgte Prof. Kayser, der auch das feine zurückhaltende Vorwort schrieb.

Als reifer Mann von 35 Jahren hat Carl Justi diese Briefe auf seiner ersten Italienfahrt an die Seinen nach Marburg gerichtet. Den Anlaß zu der langersehnten, mit der Aufopferung bescheidenen Kunstbesitzes erkämpften Reise gab die große Winckelmannbiographie; es galt, den Helden aus dem Druck und der Enge der deutschen Verhältnisse dem höheren Dasein unter Italiens Himmel zuzuführen. Wer unter dem Eindruck dieser Briefe Winckelmanns italienische Lehr- und Meisterjahre in Justis Schilderung wieder liest, wird bemerken, wie das eigene Erleben der Darstellung eines fremden Schicksals an vielen Stellen Blut und Farbe verliehen hat. War es doch auch bei Carl Justi das Auftauchen aus beengten und aussichtslosen Verhältnissen einer kleinen Universitätsstadt in die Ungebundenheit eines freien Gelehrtendaseins, das ihn damals beglückte.

Was er von Italien aufsuchte und sah, liegt auf der Reiseroute, die seitdem für jeden Kunsthistoriker üblich geworden ist. Aber längst verschollen ist der Zeithintergrund, der Kampf der geistlichen mit der weltlichen Macht, der sinkenden Priesterherrschaft mit dem aufsteigenden Königtum, dem der Reisende um so mehr Aufmerksamkeit widmete, als er durch die Geschicke seiner hessischen Heimat politisch erregt war. Zeitverhältnisse, in die er gerät, Menschen, die seine Bahn kreuzen, beobachtet und beurteilt er mit treffender Anschaulichkeit. Den Kunstwerken gegenüber verhält er sich mehr als der nachdenkliche Gelehrte mit staunenswertem Wissen, weitester Belesenheit, weniger als der dem Eindruck impulsiv hingegebene Künstler. Leidenschaftlichkeit und Temperament, die nach außen drängen, lagen nicht in seiner auf Ordnung und Distanz gestellten Natur; daher gibt es von Anderen Schilderungen derselben Städte, derselben Kunstwerke, derselben Natureindrücke, die sinnlicher, blühender, unmittelbarer, mitreißender sind. Bedächtigkeit beschwert manchmal den Fluß der Worte; auch die reinst genossenen Augenblicke färbt noch der angeborene „gelinde Aschenton meiner Gemütsfarbe". Mit fast wehmütiger Komik malt sich seine Gestalt, wie sie — der langaufgeschossene deutsche Kleinstadtprofessor — unter dem großen italienischen Sonnenschirm, außen weiß, innen blau, über das blendende Pflaster römischer Straßen und Plätze gemessenen Schrittes geht oder im Übermut und Lärm des Karnevals „im weißen langen Mantel, mehlweißem Hut und rauchgrauer Brille mit zwei Sträußen von Kamelien und Veilchen" pflichtgemäß mittut. Aber der geistige Mensch ist immer groß, vornehm, auf seiner Höhe, sieht die Dinge in ihrem Zusammenhang, ist tief ergriffen von allem Schönen, so daß er gelegentlich sogar außer sich gerät, wie in Venedig, wo er vor innerem Vergnügen vor sich hinlacht und unverständliche Interjektionen von sich gibt, daß er für einen mezzo matto gehalten wird. Fachbeschränktheit liegt ihm gänzlich fern: Menschen, Schauspiel, Musik, Naturszenerie — für alles hat er Auge und Ohr.

Insofern ergänzen diese Briefe seine Bücher. Aber verehrungswürdig offenbart sich nun auch der Mensch. Wie hängt er mit festesten Banden an der Familie, wie zart ist er, wenn er seiner besorgten Ungeduld über ausbleibende Nachrichten Ausdruck gibt! Mit strenger Selbstzucht regelt er sein Leben in der Freiheit, allen Lokkungen des Landes in stoischer Genügsamkeit gegenüber. „Auch ich gehöre zu den Menschen, die zum bloßen Genießen untauglich sind; mein Leben besteht darin, Pläne zu machen und langsam an der Ausführung zu arbeiten." Wie stolz und einsam war er von je! Wie unbedacht auf äußere Ehren, die er doch alle bis hinauf zum Pour le mérite und zum Bonner Ehrenbürger erreicht hat! Zu den ergreifendsten Stellen dieser Briefe gehört für mich jenes aus dem vergötterten Venedig der Schwester abgelegte Selbstbekenntnis: „Ehren und Ämter haben für mich keinen Reiz; Geld brauche ich nicht mehr als zum bequemen Auskommen und freilich einer Reise jährlich. Gewohnt, auf mir selbst zu stehen, und Entschließungen, Kämpfe in mir selbst abzumachen, ist es mir nicht einmal unbedingtes Bedürfnis zu Zeugen und Teilnehmern von Freuden und Schmerzen des Lebens andere zu haben. I can live alone."

Der Wunsch, dauernd in Italien als freier Gelehrter zu leben, hat ihn nie geplagt. Sein Deutschtum und sein Protestantismus, sein Pflichtgefühl und sein Fleiß, seine Redlichkeit und Reinlichkeit außen wie innen ließen ihn des Reichtums seiner Gaben nur in der Heimat froh werden.

So geben uns diese Briefe, ausstrahlend nach vielen Seiten, ein Bild der Kantisch strengen, ideal vertieften Persönlichkeit des Mannes, in dessen Verehrung wir alle groß geworden sind, und erwecken den Wunsch, daß sich ihnen in majorem gloriam die Briefe aus Spanien bald anreihen möchten. Hans Mackowsky.

Alfred Kuhn: Peter Cornelius und die geistigen Strömungen seiner Zeit. Dietrich Reimer, Verlag, Berlin 1921.

Wir können die Überschätzung der Zeit, die Cornelius einst wie einen Gott gefeiert hat, heute so wenig teilen wie die maßlose Selbstüberschätzung des Künstlers. Die tragischen Konflikte und der spätere Fall des Künstlers liegen ersichtlich in einer Diskrepanz des künstlerischen Wollens und der verliehenen Gabe. Der Verfasser spricht in der Einleitung, aber auch im Text, offen von künstlerischen Mängeln; das „ungeheure menschliche Schauspiel", das er im Ablauf des Lebens und Schaffens erblickt, macht ihn aber weich und läßt ihn offene Brüche und seichte Stellen übersehen. Die Würdigung der Fresken der Ludwigskirche und der Entwürfe für den Campo Santo in Berlin leidet unbedingt an einer Überschätzung des Künstlers, Verf. liest aus den Programmen und ausgeführten Darstellungen eine Geistigkeit und Tiefe, die bei näherem Zusehen nicht bestehen, wobei die literarische Fassung, z. B. der Campo-Santo-Entwürfe, an innerer geistiger Tiefe hoch über der formalen Werksetzung steht. Hier wäre ein Anlaß gewesen, falls Kuhn diese Einsicht nicht versperrt hätte, die seltsame Prävalenz einer Ausdrucksart des Geistes, wie sie Pinder klassisch für den Barock erwiesen hat, nämlich der dichterisch-philosophischen als retardierendes Moment in die Kunstentwicklung einzustellen. Cornelius hätte bei wirklich genialischer Begabung intuitiv den Weg von der bildenden Kunst zur Dichtung finden müssen wie Goethe, wie in gehörigem Abstande sogar G. Keller noch. Daß er es nicht gekonnt, überhaupt nicht versucht hat, beweist die irgendwie unzulängliche Begabung, erklärt den notwendigen Bruch, den Mangel an sicherer ursprünglicher Kraft, das Sichselbsteinreihen in die zweite Klasse.

Diese Einwände stehen für sich. Sie treffen das ausgezeichnete Buch in seiner Anlage, die wertvollen Mitteilungen, die feinsinnigen Interpretationen keineswegs. Ich habe es im großen mit Genuß und Freude gelesen — und bekenne dankbar, manchen wertvollen Aufschluß und manche unbekannte, wichtige Einzelheit darin gefunden zu haben. Es beginnt mit der Schilderung der Herkunft und der Kindheit des Cornelius und weist sofort seltene Vorzüge auf. Sie bestehen darin, daß alle Tatsächlichkeiten des äußeren Lebens in den großen Kreis der bewegenden, geistigen Mächte gestellt werden, aber nun nicht durch geistreiches, subjektives Ausbreiten von Ansichten, sondern durch reines Erfassen der geistigen Wirklichkeiten. Das Buch erhält dadurch einen ungemeinen Wert, steigt weit über eine Durchschnittsbiographie hinaus. Was wir über die W. K F. (Goethe und die Weimarer Kunstfreunde), über das Wesen der Romantik, Sein und Ziel der Nazarener usw. erfahren, ist mustergültig. So ist bei jedem Kapitel der große Rahmen fast wichtiger als der Held, ohne daß er in seinem Recht geschmälert wird.

Mit besten Gründen weilt Kuhn lange bei den Faustillustrationen, erblickt in ihnen das Hervorbrechen einer revolutionären Kraft; die Möglichkeit, die einzige, zur Entfaltung und Behauptung einer geschlossenen Künstlerpersönlichkeit gegenüber den ungeistigen oder aus Gedanklichem das Bildschöpferische übermächtigenden Kräften der Zeit zu kommen.

Cornelius versagt. Was folgt, ist ein einziger Abstieg. Kuhn sucht zu retten, was zu retten ist. Seine geduldige Hingabe ist bewundernswert, sein Wille zu objektiver, alle Zeitumstände umschließender Einstellung groß, sein Vermeidenwollen aller Überschätzung sicher. Zur Not kann man ihm in seinem Gerechtigkeitsgefühl bis zu den Glyptothekfresken folgen. Aber hier schon mit starken Bedenken. Später nicht mehr. Das hindert auch hier nicht, dankbarst die sorgfältige

Ausbreitung aller Zeitumstände, die weitsehende Ausmalung des geistigen Horizontes, die liebevolle Berücksichtigung aller äußeren und inneren Momente hinzunehmen und in dem Geleisteten einen wichtigen Beitrag zur Geschichte des deutschen Geisteslebens des 19. Jahrhunderts zu erblicken.

Das Buch ist sehr gut ausgestattet und mit 43 Abbildungen versehen. V. C. Habicht.

Clive Bell, Kunst. Sibyllenverlag, Dresden. 1922.

Volkstümlich gefaßte Bücher kommen leicht dazu, um der Klarheit der Darstellung willen komplizierte Probleme ihrer Tiefe zu berauben und wichtige Nuancen zu verschleiern.

Das Buch von Bell, das Paul Westheim übersetzt hat, entgeht bei ehrlicher Kunstgesinnung und einer positiv ästhetischen Einstellung nicht dieser Gefahr. Schon die Kapitel über die christliche Welle, die ein flüchtiges Bild des Kunstgeschehens seit christlicher Zeit entwerfen, sind voll von Verschiebungen, die einer zu schematischen Auffassung entspringen. So passierte es, daß Rembrandt im Rahmen des Kapitels über „Die klassische Renaissance und ihre Krankheiten" zu einer Art Manieristen gemacht wird, „denn von einigen Spätwerken abgesehen, verliert sich sein Gefühl für Form und Zeichnung ganz und gar in einem Gewebe von Rhetorik, Romantik und Helldunkel" und dergleichen mehr.

Clive Bell legt den offiziellen Theorien allzuviel Gewicht bei. Er erwartet gleichsam die Erlösung der Malerei von der Stunde, in der Publikum und die Künstler begriffen haben werden, daß Kunst um der Kunst willen geschaffen wird, um der „Erregung der geistigen Extasen", um der „Bedeutsamkeit der Form" willen.

Es ist wohl richtig: die Bindung zur Gemeinde kann in einer Zeit der Kulturlosigkeit und Zerklüftung, wie in unserem 20. Jahrhundert nicht entstehen, aber die Gefühlswellen der Menschen und der Kunsttrieb müssen immer wirksam sein. Es ist einerlei, ob die Leidenschäften egoistisch oder sozial sind, es ist einerlei, was der Künstler von seinem Werk erhofft, ob Naturschilderung oder Ausdruck oder religiöse Unterwerfung —, Kunst muß durch jede Gewandung dringen. Bell sagt selbst, daß die Hauptsünde des Impressionismus eine groteske Theorie, die Rechtfertigung eine wunderbare Praxis war. Wir alle haben erlebt, welch künstlerische Kräfte die Werke Geisteskranker oder die Werke primitiver Völker enthalten können (wer sagte ihnen, was Kunst sei?). Vielleicht ist es gerade der Fluch unserer Zeit, daß wir vom Baume der Erkenntnis gegessen haben, daß die empfindlichsten, geheimsten Wurzeln der Gestaltung freigelegt wurden, daß wir gleichsam Rezepte zur Kunstbereitung herausgeben. Vielleicht verliert sich und versteckt sich ebenso viel Kunsttrieb hinter der Originalitätssucht und dem exaltierten Ausdruckswillen als früher hinter handwerklicher Beflissenheit. Die Schätzung von Bell, daß im Impressionismus wirkliches Künstlertum unter den Kunstbeflissenen 1:100000 und heute im Nachimpressionismus 1:10000 sei, ist ebenso optimistisch wie willkürlich.

Unterschreiben muß man, was Bell über die Schauerlichkeit des modernen Kunstbetriebes, der sogenannten Kennerkreise schreibt, über den Raritätenhunger und all die abscheulichen Auswüchse unseres „Kulturlebens" wie überhaupt alles, was in dem sympathischen Buche aus lebendiger Anschauung und gesundem Menschenverstand heraus geäußert ist. S. Schwabacher.

Briefe Daniel Chodowieckis an Anton Graff Herausgegeben von Dr. Charlotte Steinbrucker. Vereinigung wissenschaftlicher Verleger. Berlin und Leipzig 1921.

Die in dem vorliegenden schön gedruckten und mit zahlreichen Wiedergaben Chodowieckischer Handzeichnungen und Brieffaksimiles geschmückten Bande vereinigten Briefe hat die Herausgeberin nur zu einem geringen Teil und meist unvollständig ihrer 1919 begonnenen Veröffentlichung des gesamten Chodowieckischen Briefwechsels, deren Fortsetzung inzwischen infolge der Ungunst der Verhältnisse unterbrochen werden mußte, einverleiben können. Denn dieser Briefwechsel mit Graff ist erst nach der Versteigerung der Sammlung Stechow, in der er sich vordem befand, durch den jetzigen Besitzer Rechtsanwalt Elperting in Magdeburg der Veröffentlichung freigegeben worden. Mit geringfügigen Ergänzungen aus anderem Besitz sind es insgesamt 123 Briefe, die hier erstmalig im Zusammenhang dargeboten werden, also eine eltene Fundgrube zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts und zum Leben der beiden Männer selbst, die als vornehme Repräsentanten der Kunst ihrer Zeit Schreiber und Empfänger dieser Briefe gewesen sind. Innige Freundschaft hat die beiden Männer verbunden, seit Graff, damals in Dresden ansässig, 1771 erstmalig nach Berlin zur Erledigung von Porträtaufgaben gekommen war.

So ist dieser Briefwechsel zugleich ein schönes Bekenntnis auch des Menschen Chodowiecki und aufschlußreich in mehr als einer Beziehung für die Werke beider Meister. Was außerdem an Mitteilungen über gemeinsame Freunde wie Lavater, Schellenberg u. a. oder über Künstlerpersönlichkeiten der Zeit wie Dorothea Therbusch, Falber, Cunningham und Darbes in diesem Briefwechsel enthalten ist, hat zugleich dokumentarischen Wert für die Kunstgeschichte.

Sicher aber gehört diese Korrespondenz zu den reizvollsten Quellenschriften einer Epoche die leider unserer Zeit viel zu lange verschlossen gewesen ist; und wenn man auch den Künstler

Chodowiecki längſt der Gegenwart zurückgewonnen hat, den Menſchen liebzugewinnen, iſt vor allem die ſchöne, von der Herausgeberin behutſam kommentierte Sammlung ſeines Briefwechſels mit Anton Graff das beſte Mittel. B.

C. M. Kaufmann: Die heilige Stadt der Wüste. Kempten, Kösel und Pustet 1921. Zweite und dritte Auflage. Mit einem Farbendruck und 189 Abb. (IX. 223 S.)

Eine ſehr ſplendid ausgeſtattete volkstümliche Zuſammenfaſſung der Ergebniſſe der ſogenannten Menas-Expedition, die der Verfaſſer mit E. Fells 1905—1907 unternommen hat und die zur Entdeckung des Menas-Heiligtums in der Marintwüſte führten. Dieſes Buch hat wenigſtens den Vorzug, daß es einen, wenn auch mit Rückſicht auf den gedachten Leſerkreis novelliſtiſch ſtiliſierten geſchloſſenen Überblick über den Verlauf der Forſchungsreiſe gibt, während die wiſſenſchaftliche Durcharbeitung leider in den Anfängen ſteckengeblieben iſt. Der Text iſt flüſſig und im Gegenſatz zu manchen anderen populären Reiſebeſchreibungen doch nicht ohne ein gewiſſes wiſſenſchaftliches Niveau. Unangenehm fällt nur manchmal die Neigung des Verfaſſers zu einer gewiſſen Selbſtbeſpiegelung auf. P.

C. M. Kaufmann: Gebete auf Stein nach Denkmälern der Urchristenheit. Kempten, Kösel und Pustet. Zweite Auflage 81 S.

Eine kleine Auswahl von nach Anſicht des Verfaſſers charakteriſtiſchen Proben frühchriſtlicher Gebetsinſchriften mit Überſetzungen und verbindendem Text. Sie ſollen wie der Untertitel beſagt, „ein Wegweiſer zu ungehobenen Schätzen für Suchende aller gebildeten Stände“, d. h. katholiſcher Konfeſſion ſein; denn ſich über das zu ſtellen, was in dieſen Urkunden Ausfluß zeitlich begrenzter Zufälligkeit iſt, lag dem Verfaſſer bei ſeiner einſeitigen Einſtellung fern. P.

Architektur-Zeichnungen. Berlin, Ernst Wasmuth A. G. 1922.

Anläßlich ſeines 50jährigen Beſtehens hat der Verlag Ernſt Wasmuth A. G. 36 Architekturzeichnungen veröffentlicht. Dieſe in beſchränkter Auflage (750 Exemplare) gedruckte Jubiläumsſchrift hat keinerlei wiſſenſchaftlichen Ehrgeiz, aber die techniſch vollendete von Dr. Helmuth Th. Boſſert ſehr gut zuſammengeſtellte Publikation iſt die Freude jedes Bibliophilen. Ein Querſchnitt von einer Sumeriſchen Gebäudeanlage bis zu Schinkel. Die phantaſtiſchen Entwürfe von Pireneſi und beſonders die Zeichnungen von A. Bagoli, Pietro de Angelis und Mauro Berti haben den kühnen Überſchwang des Barock. Roſa Schapire.

Berichtigung

Verſehentlich blieben in dem Artikel „Wertfragen“ von Rudolf Czapek auf Seite 728 des letzten Heftes einige ſinnſtörende Druckfehler ſtehen. Auf Zeile 2 von unten iſt zu leſen: Selbſtbeſinnung (ſtatt -beſtimmung), Zeile 5 von unten: Erholung (ſtatt Erhaltung) und auf Zeile 19 von unten: geiſtvollen Abſchilderungen (ſtatt geiſtigen).

Zu den Abbildungen

Konrad Witz. Anbetung der Könige. (Tafel Seite 760). Aus Hans Graber „Konrad Witz“, Baſel, 1921. Wir verweiſen auf die Beſprechung unter der Rubrik „Neue Bücher“, Seite 772 dieſes Heftes.

Segonzac. Die auf Seite 750 wiedergegebene Aktzeichnung iſt dem ſoeben erſchienenen Heft 1—6 der „Cronache d' Attualita“, Rom, entnommen.

Der Holzſchnitt (Seite 758) iſt eine Illuſtration der Legenda aurea, 1503 Venetia (Karl W. Hierſemann, Leipzig, Antiquariatskatalog 487).

Erſcheinungstermin		Redaktionsſchluß	
Heft 19	5. Oktober	Heft 19	27. September
„ 20	19. Oktober	„ 20	11. Oktober
„ 21	2. November	„ 21	25. Oktober

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Reitrain am Tegernſee, Poſt Rottach.

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone“:

BERLIN: Curt Bauer, Berlin-Südende, Märkiſche Str. 3, II, Tel. Steglitz 110. / MÜNCHEN: Dr. Leopold Zahn, München, Kaulbachſtr. 35, I / FRANKFURT a. M.: Dr. Saſcha Schwabacher, Frankfurt a. M., Marienſtr. 19 / ÖSTERREICH: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerſtr. 10 / NIEDERLANDE und BELGIEN: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Willem van Outhoornſtraat 29 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelſangſtr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / ENGLAND: Dr. Fritz Bodmer, London WC1, 34 Woburn Square / ITALIEN: Dr. Augusto Calabi, Mailand, Via Petrarca 16 / DÄNEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Hotel Belvedere, Raadhuspladſen / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 120 Haven Avenue, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Pietras 361 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92

Verlag, Geſchäftsſtelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigſtr. 2
Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Schmiedeeiserne Gitter des Mittelalters und der Renaissance

Von ALFRED ROHDE-Hamburg
Mit acht Abbildungen auf vier Tafeln

In der Geschichte des deutschen Schmiedeeisens[1] bildet die Renaissance einen Abschluß, erst mit dem 18. Jahrhundert setzt ein neues Gestaltungsprinzip ein, dessen Ursprung in Frankreich liegt. Das architektonische Prinzip tritt erst jetzt bewußt in Deutschland anstelle des rein dekorativen, das die französische Schmiedekunst eigentlich kaum gekannt hat.

In der spätromanisch-frühgotischen Schmiedekunst (Beispiele in Lüttich und Paris) war das äußerste der zugrunde liegenden Technik erreicht worden. Eine Steigerung über das „Pariser Teufelswerk" hinaus war nur möglich durch eine neue Technik. Diese technischen Fortschritte, die damals gleichsam in der Luft lagen, kamen zur rechten Zeit: das Schmieden in Gesenken — in Paris vielleicht schon geübt — und die kalte Nietung, die die Umgehung mühevoller Schweißung bedeutete; damit konnten die Dimensionen wachsen. Die mit diesen technischen Neuerungen eingetretene Umwälzung auf dem Gebiete des Schmiedeeisens ist die größte, die diese in ihrem historischen Verlauf je erlebt hat, sie begründet die hervorragende Bedeutung, die dieses Material seit der Gotik gehabt hat.

Besonders in Frankreich steht die Schmiedekunst in engstem Zusammenhang mit der Architektur. Ein Schloß, wie das der Sammlung Figdor, Wien (Abb. 1), wirkt im kleinen wie eine gotische Fassade und ist so sehr aufgelöst in seine Architektonik, daß seine Zweckbestimmung ganz versteckt ist. Als Meisterstück, bestimmt durch die Statuten, die Karl der VI. gab, hat dieser Schloßtypus in Frankreich — konservativ wie das Material nun einmal ist — lange fortgelebt, wenn auch die Formgebung der figürlichen Zierrate und mancher Einzelheiten sich freilich der wechselnden Mode nicht ganz entziehen konnte.

In Deutschland geht man schon in der Gotik zur dekorativen Flächenaufteilung im Schmiedeeisen über. Selbst da, wo die Formgesetzgebung der gotischen Bauschulen nachzuwirken scheint, ist das Flächenhafte der Komposition nicht ganz unterdrückt (Abb. 2, Sakramentshausgitter im Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg). Auch die Diagonalteilung ist unarchitektonisch und sie gerade ist ein wesentlicher Formfaktor deutscher Gitter des 14. und 15. Jahrhunderts (Abb. 5, Schreingitter der Marburger Elisabethkirche, Abb. 3, Gerichtsgitter von Meister Francke, 1424, Hamburg, Kunsthalle). Fast textilartig wirkt in seiner Aufteilung schon das Gittertor in der Seitenkapelle der St. Ulrichskirche zu Augsburg von 1474 (Abb. 4). Die dekorativ behandelte Fläche ist zwischen schmalen Langstreifen brokatartig gefüllt mit einer Musterung, wie wir sie bei Seidengeweben der Zeit finden.

In der Zeit um 1500 tritt zu diesen Gruppen gotischen Schmiedeeisens eine neue, mehr naturalistische Form: der Aststab, in ihr liegt für die Technik der Übergang zum Rundstab. Das Portalgitter von Hall in Tirol (Abb. 6) zeigt Ranken von Astwerk mit knotigen Ansätzen, die die Fläche ebenfalls wieder dekorativ füllen. Die formalen Vorbedingungen für den kommenden Rundstab sind hier schon gegeben, wenngleich die Stäbe dort, wo sie sich kreuzen, noch aneinander vorbeigeführt und nicht durchgesteckt werden. Man mag aber damals schon die Vorzüge des Rundstabes im Gegensatz zum kantigen Stab, der immerhin nur einen ärmlichen Formreichtum gestattete, kennen ge-

[1] Der Verfasser dieses Beitrages hat soeben Brünings bekanntes Buch unter dem Titel „Die Schmiedekunst seit dem Ende der Renaissance", das seit langem vergriffen war (Monographien des Kunstgewerbes Bd. 13) neu bearbeitet. Dieser Band erscheint mit 180 Abbildungen in den nächsten Wochen bei Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

lernt haben, man sah wie geschmeidig und biegsam das starre Material mit einem Male wurde. Der Übergang vollzog sich im 16. Jahrhundert. Zwei Gruppen lassen sich in der Ornamentik scheiden. Die eine Gruppe, die in naturalistischer Gestaltung die ganze Komposition aus einer Vase herausranken und wachsen ließ, geht offenbar auf das Rankenwerk der Kleinmeister zurück, während die andere Gruppe mehr lineare Motive verwendet und an die süddeutschen Kalligraphen des 16. Jahrhunderts sich anlehnt.

Die Verwendung des Rundstabes ist das formale Moment, das die ganze deutsche Renaissance beherrscht, das in der Zeit des Akanthusbarock fortlebt und bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts noch oft als konservative Note hin und wieder auftritt. Infolgedessen beobachtet man in Deutschland trotz des spielerischen Reizes der geschwungenen Linie eine gewisse formale Eintönigkeit, über die man nicht hinauskommt, es ist als ob in der Blütezeit deutschen Kunstgewerbes das Schmiedeeisen stiefmütterlich behandelt wird.

Die Datierungen stoßen auf große Schwierigkeiten. Ornamentstiche stehen hier für das Schmiedeeisen nicht zur Verfügung, so daß die Eintönigkeit des Typs in Verbindung mit dem Konservatismus des Handwerks Datierungsschwankungen zwischen der zweiten Hälfte des 16. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bedingen. Das zeigen uns schon die urkundlich oder durch andere Umstände fest datierten Stücke.

Wohl das früheste datierte Renaissancegitter ist ein 1559 datiertes und mit den Besitzerbuchstaben B. S. bezeichnetes Oberlichtgitter im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe, das aus Sachsen stammt (Abb. 7). 1560 ist ein Brunnen am kleinen Ring in Prag datiert. Weitere frühe Beispiele aus den 70er und 80er Jahren sind unter anderen das herrliche Gitter vom Maximiliansgrab in Innsbruck (1570), das Rathausgitter von Hans Ruge in Lüneburg (1576), das zweite Gitter des Schönen Brunnens in Nürnberg (1587, Abb. 8). 1646 ist ein Taufgitter aus Erfurt datiert, dessen Meister Hans Schulte und Daniel Reichart (zwei Erfurter Schlosser) waren, und erst 1687, also über 100 Jahre nach dem Gitter des Maximiliansgrabmals, entstand das Gitter des Floriansbrunnens in Salzburg.

Der um diese Zeit einsetzende Barock ändert anfangs am Prinzip des Gitters nichts. Sowohl im perspektivischen Gitter als auch im Akanthus lehnt es sich an die Renaissancespiralen an, besonders im Akanthusornament ist das deutlich. Ein Fensterkorb des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe zeigt noch genau die Flächeneinteilung wie die Renaissance sie eingeführt hatte; zwar tritt die formale Bedingtheit der Spirale zurück, diese sinkt zum technischen Gerüst herab und hat schließlich ihre Formbedeutung verloren, aber das Schema bleibt erkennbar.

Erst mit dem Laub- und Bandelwerk tritt die deutsche Schmiedekunst dadurch, daß sie den Anschluß an die Entwicklung in Frankreich findet, in eine neue Periode der Entwicklung ein: das jetzt einsetzende architektonische Prinzip der Gestaltung führt sie einer neuen, nie geahnten Blüte entgegen.

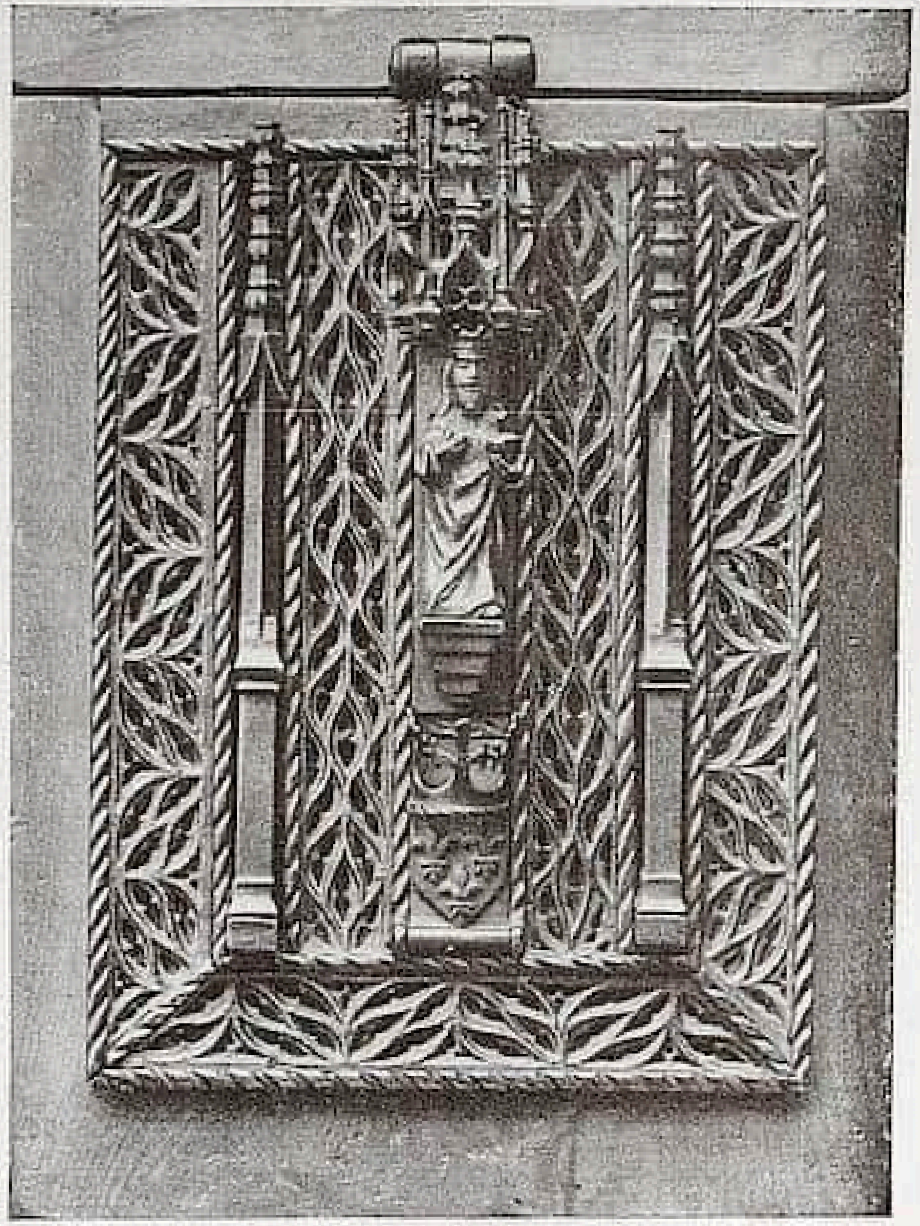


Abb. 1. Gotiſches Schloß.
Sammlung Figdor, Wien.

Abb. 2. Sakramentshausgitter.
Muſeum für Kunſt und Gewerbe, Hamburg.

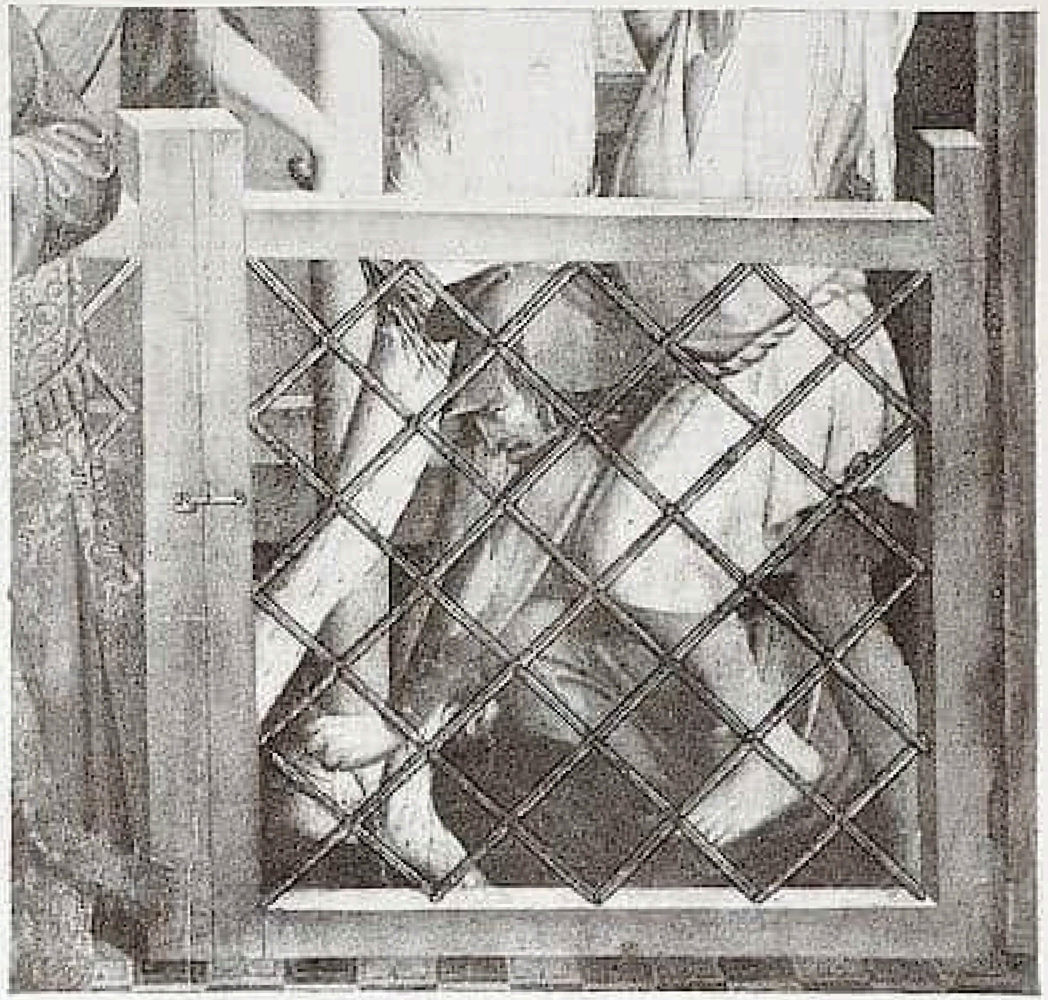


Abb. 3. Gerichtsgitter vom Thomasaltar des Meiſter Francke.
Kunſthalle, Hamburg.

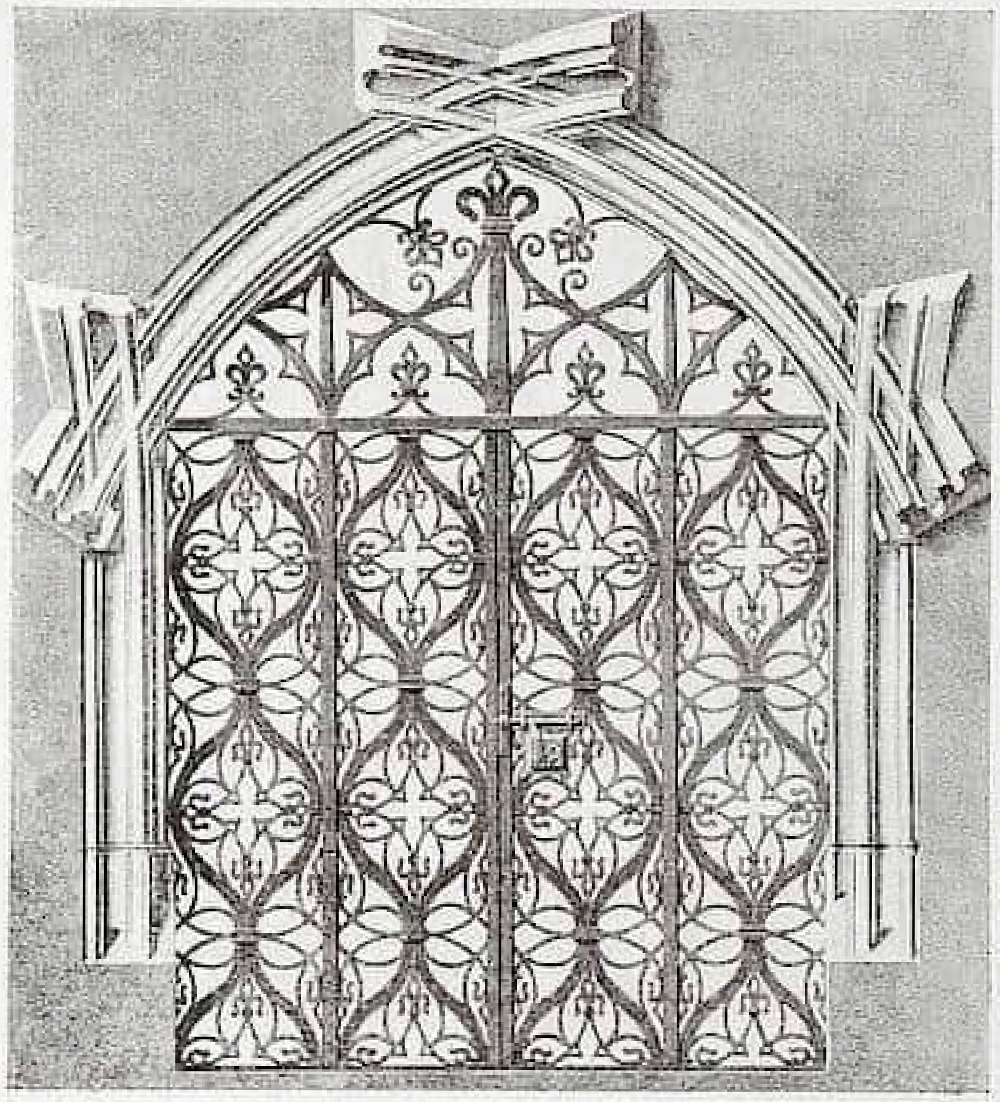


Abb. 4. Gittertor der St. Ulrichskirche. 1471.

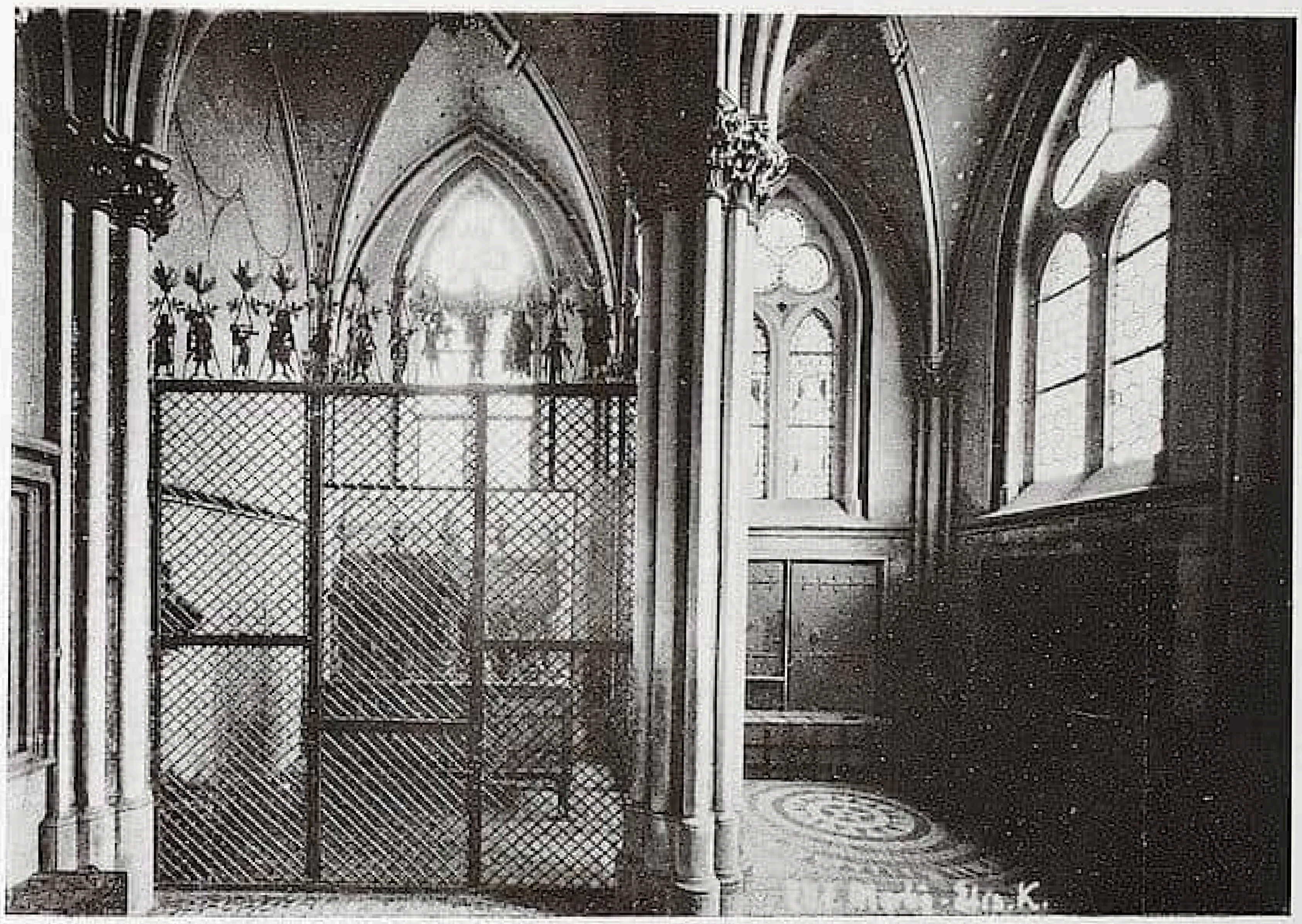


Abb. 5. Schreingitter der Marburger Eliſabethkirche.

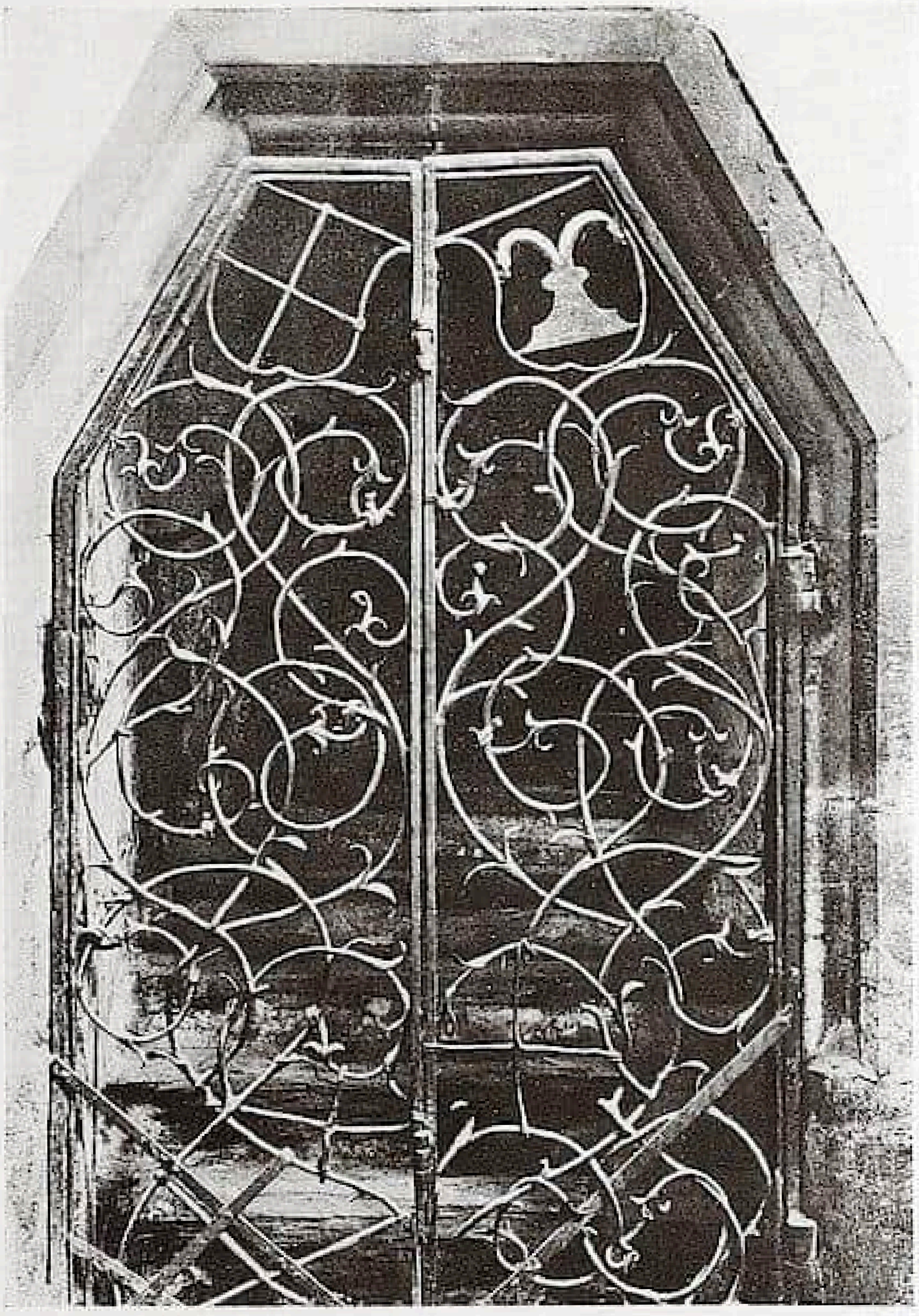


Abb. 6. Portalgitter von Hall in Tirol.

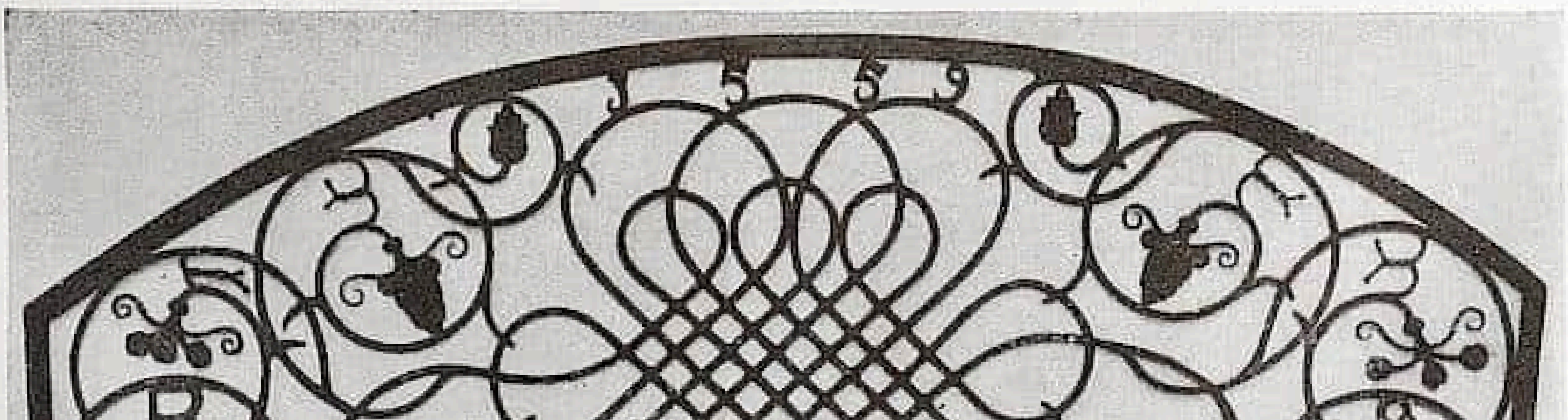


Abb. 7. Oberlichtgitter. 1559.
Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg.

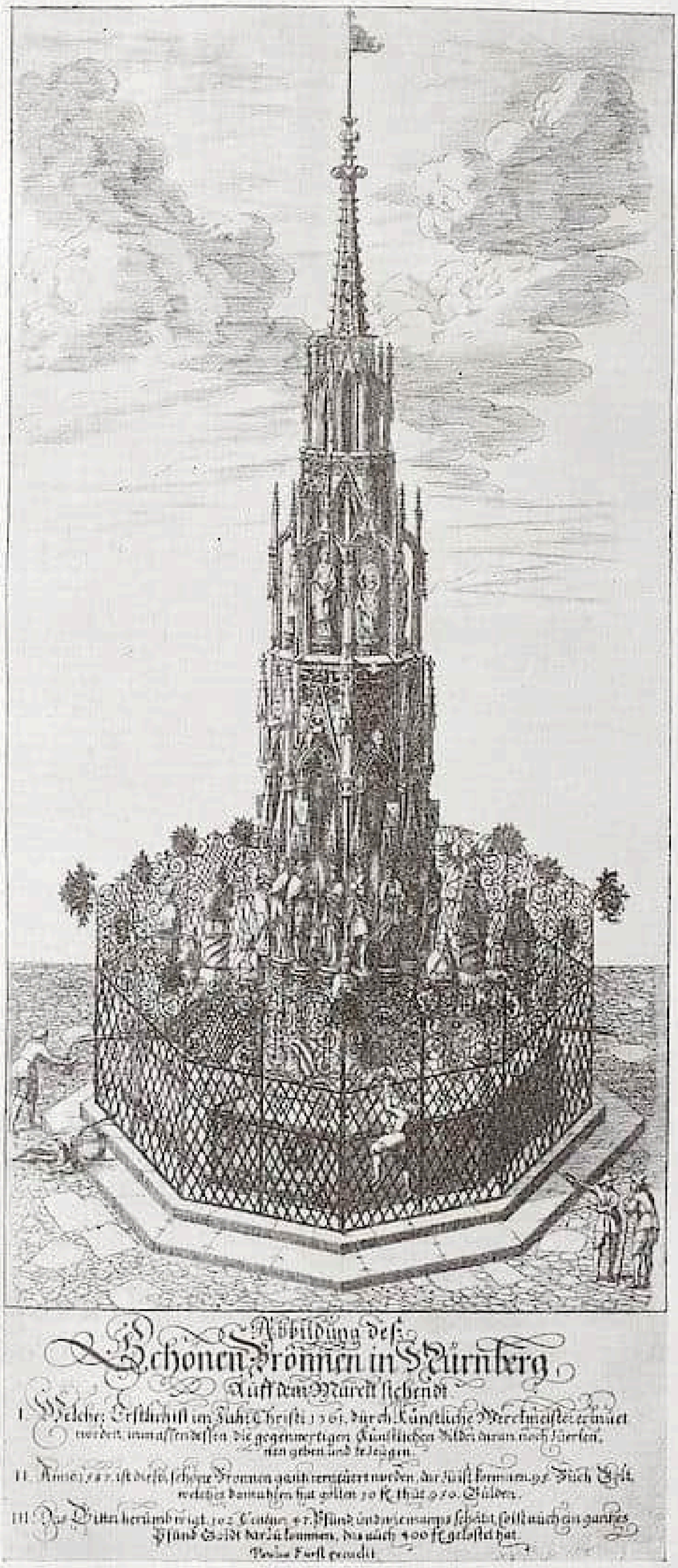


Abb. 8.

Der Schöne Brunnen in Nürnberg.

Münchner Malerei des 19. Jahrhunderts

(Bemerkungen zu drei Ausstellungen bei Heinemann)

Mit fünf Abbildungen auf drei Tafeln — *Von F. ROH*

Es wird stets reizvoll bleiben, irgend eine Menschentätigkeit zu verfolgen an der Konstante eines bestimmten Ortes. Damit ist freilich ein wissenschaftlich schwer lösbares Grenzproblem gegeben, über das ein naiver Realismus gern hinweggleitet. Wer alles soll zur Münchner Malerei gerechnet werden? Die seit undenkbarer Zeit hier Ansässigen? Die seit einigen Generationen Seßhaften? Jeder Maler, der sein Leben lang in München schuf? Derjenige, der etwa ein Jahrzehnt hier saß? Oder genügt ein Jahrfünft, etwa nur eine Lehrzeit? — Die bloße geistige Beeinflussung vonseiten entscheidender Münchner Künstler kann den Begriff nicht konstituieren, sonst fielen unter ihn auch etwa Maler des Auslandes, die nie Münchner Boden betraten. Bei exakter wissenschaftlicher Bestimmung des genius loci wären diese Fragen — mindestens definitorisch — zu lösen.

Ausstellungen wollen nur anregen zu jenem wissenschaftlichen Problem. Sie können schon aus praktischen Gründen das Örtliche einer Kunst nicht restlos zur Darstellung bringen, da sie sowieso nur geben können, was ihnen gerade aus fremdem Besitz erreichbar war. Außerdem hätte es wenig Sinn und viel Schwierigkeit, alles was in den großen Staatssammlungen der Stadt geborgen ist, herbeizuschleppen. Und letztlich sind heute durch Transportschwierigkeiten alle Hände gebunden.

Unter diesen Gesichtspunkten ist die Arbeit der Galerie Heinemann aufzufassen und als sehr verdienstvoll zu preisen. Sie hat breiteste Anregung gegeben und reiches Material zur Geschichte der Malerei Münchens ausgeschüttet. Man schuldet ihr sowie den Haupthelfern, voran Dr. Feulner, beträchtlichen Dank. 1920 zeigte man die „Münchner Malerei um 1800", 1921 die „Münchner Malerei unter Ludwig I." (1825—1848). Und 1922, jetzt noch sichtbar, „Münchner Malerei von 1850—1880". Es wurde deutlicher denn je, welche Rolle die ganze Zeit hindurch das große süddeutsche Zentrum gespielt hat. Große Ruhe und Gehaltenheit geht durch, gegen den bewegteren, schärferen Zugriff etwa der Berliner Entwicklung. Wie die Konstante im einzelnen zu umschreiben sei, bleibe der Wissenschaft überlassen, nachdem der Ausgang des Jahrhunderts in einer vierten Ausstellung vorgeführt sein wird.

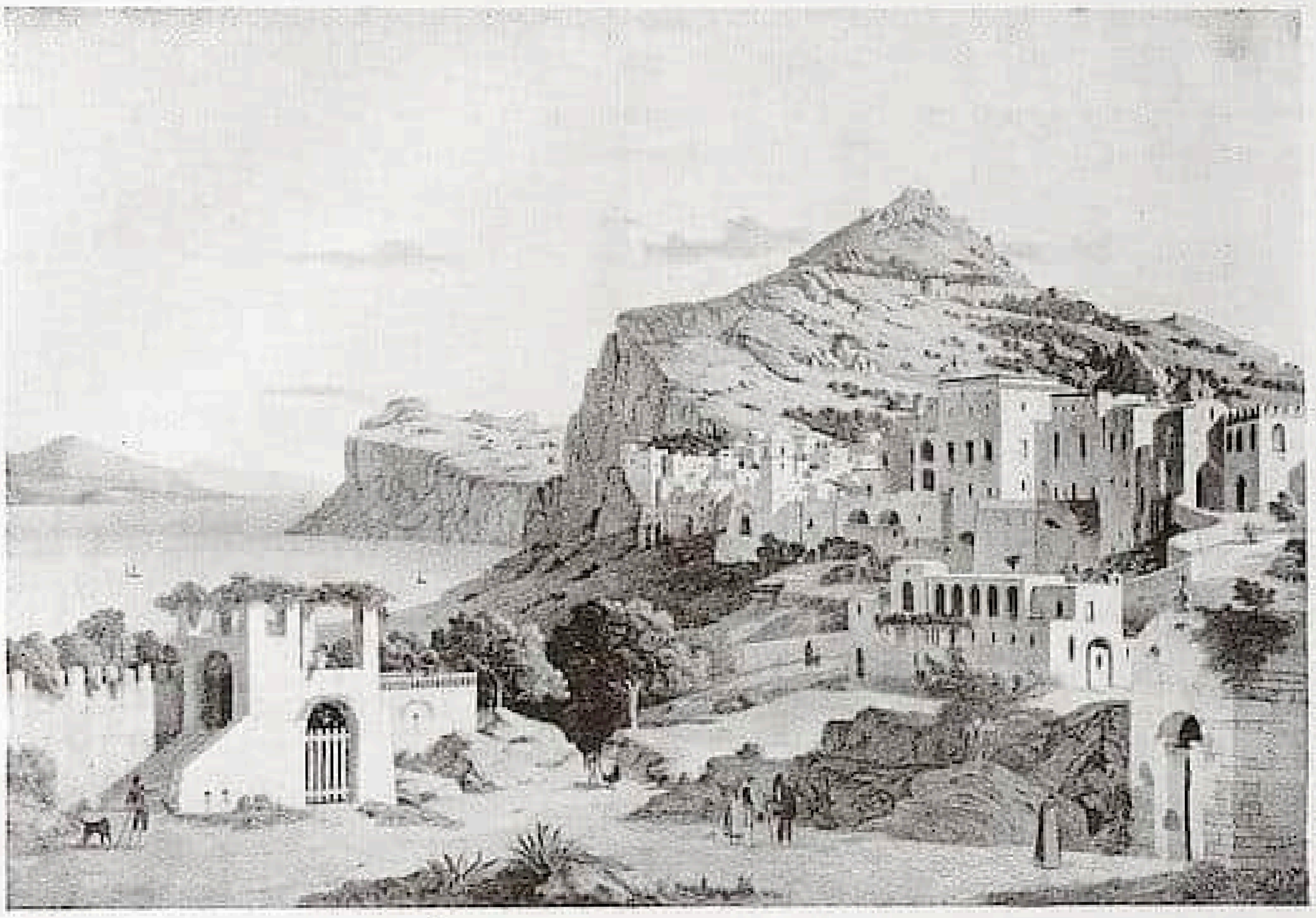
In die Augen springender ist schon jetzt das Entwicklungsproblem, wie es für die ganze Malerei des 19. Jahrhunderts auftaucht. Die übliche Einstellung der Kunstgeschichtsschreibung mindestens seit der zweiten Hälfte des Jahrhunderts war diktiert von einem beginnenden Stoffrealismus und einer malerischen Periode, verbunden mit einer unterirdischen Rezeption der Barockmalerei. Da sich dem immanenten Eingreifen durch das jeweilige Ideal der Zeit noch nie eine Kunstgeschichtsschreibung hat entziehen können, ist es verständlich, daß die Entwicklung der Malerei des 19. Jahrhunderts mehr oder weniger entschlossen als ein crescendo, als ein Anstieg verstanden wurde. Eine solche Anschauung, die heute die verbreitetste ist, wird auch die drei Ausstellungen bei Heinemann im Sinne jenes Auffstiegs empfinden, der zwischen 1800 und 1880 als einheitliches großes Wachsen aus zeichnerisch dinglicher Gebundenheit zu wahrhaft genossener Substanzfülle und malerischer Breite verläuft. Entsprechend wird man einen Anstieg von Einzelpräzision zum Gesamtgriff überhaupt konstatieren. Ebenso einen Anstieg zur Erfassung des luftgesättigten Freiraums. Vor allem aber den Anstieg von „steifer", formal stilisierender Härte zur sogenannten „freiesten Fülle und Natürlichkeit". Sehen wir von einer zweiten Gruppe von Forschern ab, die das Bewertungsproblem aus Geisteswissenschaft und Kunstgeschichte überhaupt glauben ausscheiden zu müssen (und zu können), so stoßen wir auf eine dritte Möglichkeit des Urteils, der sich all-

mählich immer mehr Vertreter zugesellen werden. Das Extrem dieser Anschauung wird eine genaue Umkehrung sein. Sie ist nicht weniger (aber auch nicht im Geringsten stärker!) bedingt von der inzwischen ganz veränderten Lage gegenwärtiger Kunst, die den Sinn für Gesamtabstraktion schärfte, ferner von einer nachexpressionistischen Periode, die eben erst in ihren zartesten Keimen — noch kaum sichtbar — hervortritt, nach einer kühlenden, härtenden Genauigkeit verlangt und wieder peniblere Gliederung des Bildorganismus mit sich bringen wird. Von dieser Stellung aus entsteht die Neigung, die Kunst von 1800—1880 nun gerade als ein decrescendo aufzufassen: aus köstlicher Verhaltenheit sei man zu Sinnlichkeit abgesunken, aus kristallisch klarer und gereinigter Komposition zu einem nur triebmäßigen „Wurf". Aus wundervoll metallischer Härte zu einer völlig zerweichten Textur, aus einer morgenkühlen Einstellung von Licht und Luft sei man zu jener triefenden und schwammigen Helldunkel- und dann Lichtmalerei gelangt. Selbst im Inhaltlichen sei man erweicht: Die heroische Landschaft sei ganz allmählich durch das Dorfidyll verdrängt worden. Und um Beispiele aus den Katalogen zu nennen: An die Stelle der Tannerschlacht von 1809 (Kobell) seien die „Dackel vor dem Kunstverein" getreten.

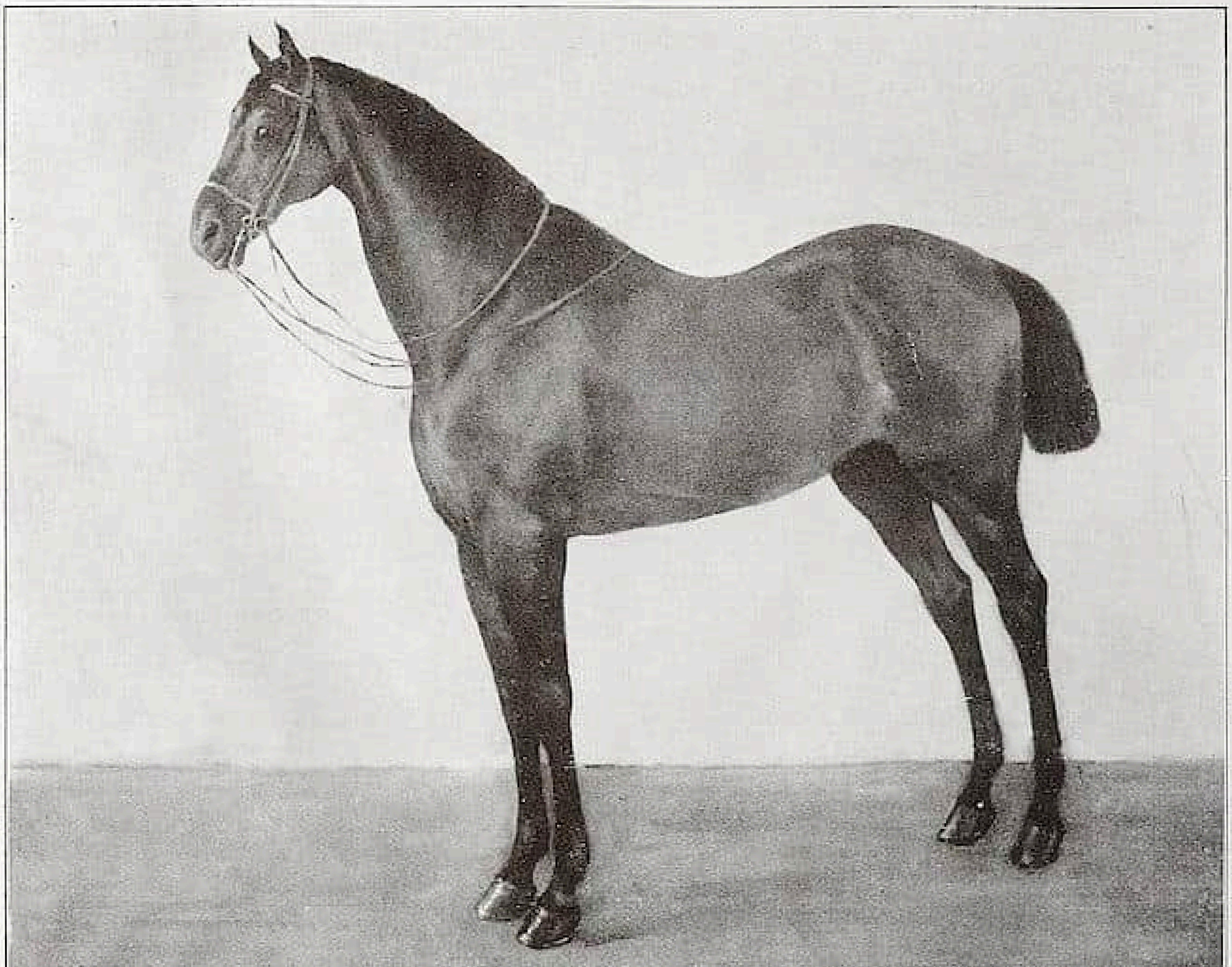
Für diese neuere Anschauung ist deshalb die erste Ausstellung mit der schönen Katalogeinleitung Feulners nicht etwa nur geschichtlich die interessanteste, weil sie zeitlich am weitesten zurückliegt, sondern menschlich die reinste, ja geradezu die aktuellste. (In welchem Sinn sich Feulners Einleitung wohl noch zu bescheiden und zu vorsichtig hält.) Unter Feulners höchst intimer Führung konnte man hier auch für die Wissenschaft bekannteres und so gut wie unbekanntes Material zum damaligen Klassizismus, vor allem aber zum sogenannten Naturalismus von 1800 vergleichend beieinander sehen. Seltene Beispiele des Porträts (Dillis, Edlinger, Hauber, Kellerhofen, C. und S. Klotz, W. von Kobell, Stieler u. a.), vor allem aber der damaligen Landschaftsmalerei wurden gezeigt. Die drei Landschafter Kobell, ferner Albrecht Adam, Georg Dillis, Wagenbauer, der jüngere Dorner und Peter Heß mit einem großen Frühwerk wurden deutlich. Alle überragte aber Wilhelm von Kobell. Er war die eigentliche Entdeckung dieser Ausstellung und ist seitdem unter die größten deutschen Landschafter überhaupt einzureihen[1]. Um den Meister, der eine unausschöpflich reizvolle Vereinigung von Miniatur und größter Monumentalität gibt, vor allem in seinen späteren Werken voll zu verstehen (was freilich nur selten geschah), muß man etwas von oben skizzierter Einstellung angenommen haben, die es nicht als nachteilig empfindet, daß dieser Kunst bald auch der letzte malerische Hauch der anfänglich nachklingenden Holländer oder des flüssigen Rokoko ausgetrieben war, bis sie in köstlicher Kühlung, Härtung und großzügig metallischer Präzisierung dastand. Einseitig und veraltend ist auch das Urteil, wie es hier und da abgegeben wurde, vom Herausfallen der kleinen scharf geschnittenen Figuren Kobells zu sprechen. Denn der Sinn seiner großen Schlachtenpanoramen liegt gerade darin, daß aus dem Dunst der Gründe die gestreckten soldatischen Formationen (oder hie und da Einzelgruppen) heraustreten in den restlos entschleierten, kristallklar geöffneten Vordergrund, klein aber scharf abgestellt auf die eherne Festigkeit des unendlich gestreckten tragenden Bodens. Es gab junge, vorfühlende Menschen, die sich zu diesem Kobell als zu ihrem stillen Heros so stellen wollten wie etwa die vorige Generation zu Greco oder die vorvorige zu Frans Hals. In erster Begeisterung tauchte die Vorstellung auf, daß sich heute eine Museumsleitung kein höheres Verdienst erwerben könnte, als in großem, niedrigem Saal all die gelagerten, ebenen Schlachtenbilder Kobells zyklisch zu vereinigen, zugleich im Sinne einer großen Vereinigung der Kämpfe von 1800. Wenn man danach die drei großen Formate der neuen Pinakothek, die schon heute dort als Höhepunkt erscheinen, sodann den Zyklus im Residenzmuseum abwanderte, der im Dunkel eines überhohen Saales versinkt, dann die zwei großen Ar-

[1] Eine umfassende Monographie über W. von Kobell steht endlich in Aussicht, und zwar durch Waldemar Lessing. (Ich selber plane eine kurze Darstellung der Schlachtenbilder.)

Wilhelm Kobell. Die Übergabe von Brieg.



Leo von Klenze. Capri.



Wilhelm Leibl. Das Pferd.
Galerie Heinemann, München.

beiten des Armeemuseums, die dort in eng gepferchtem Raum nur militärisch gegenständlich wirken können (ganz abgesehen von der Maillinger-Sammlung, wo die unerhört gesehene „Oktoberwiese" hängt), so konnte jener Wunsch nur brennender werden. Wir kennen in der ganzen deutschen Kunst keine derart zusammenhängende Erfassung des Kriegsdienstes, die imstande wäre, das Geschehen ohne naturalistische Einzelwirrnis (wie nach 1870), ohne unsachliche, vage Expression (wie nach 1914) darzustellen, sondern in der einzig würdigen und haltbaren Form: als eine übersichtliche, schweigende Notwendigkeit und ein trauernder, gedämpfter Dienst an der Gemeinschaft, durch feste, eherne Menschenformationen auf dieser weiten Erde.

* * *

Die zweite Ausstellung galt der Zeit von Cornelius, Schnorr von Carolsfeld, Wilhelm Kaulbach, Heinrich Heß, Rottmann und Schwind. Auch sie brachte verstecktes Material zur Anschauung. So konnte man Gelegenheit nehmen, die sechs Maler namens Zimmermann, die in diese Periode Münchens fallen, unterscheiden zu lernen, ebenso die drei Maler Olivier. Neben Julius tauchte auch Ludwig Schnorr von Carolsfeld auf, neben Carl auch Leopold Rottmann. Neben Domenico auch Lorenz Quaglio, neben Ferdinand auch Josef Petzl. Ebenso wurden vier Maler der Familie Heß gezeigt, zwei der Familie Fries und fünf Maler der Familie Adam. An den letzteren konnte eine kleine Geschichte der Schlachtenmalerei abgelesen werden, die sich von den hohen Zielen Kobells ganz allmählich abkehrt. Eine Entdeckung war Benno Adam, dessen „Idyll am Comersee" vielleicht den Höhepunkt der Ausstellung bildete. Gut trat die Architekturmalerei hervor, die in dieser Zeit so große Rolle spielte: in den Petzl, Neher, Lebschée, Ainmiller, Gail und anderen. Der Architekt Klenze war mit großgesehenen südlichen Architekturlandschaften vertreten. Mit reiner Landschaft traten Heinrich Bürkel, Heinlein, Kayser, Pocci (der natürlich auch mit Figürlichem vorhanden war), ferner die Gebrüder Rottmann und die verschiedenen Zimmermann auf. Auch das allmählich mehr und mehr hervorkommende Genre war vertreten. Die Ausstellung, die den ganz unmerklichen Übergang zum malerischen Naturalismus spiegeln sollte, reichte bis zum ersten Einfluß der Barbizonschule. Sinnvoller Weise brach sie ab mit dem Jahre 1851, in dem Eduard Schleich, Teichlein und Spitzweg in Paris waren.

* * *

Die dritte Ausstellung war der nun folgenden tonigen Entwicklungsphase gewidmet, in der das Architektonische des Landes und der Dinge einsinken soll in den entfesselten Dunst, Schatten oder Glanz der Atmosphäre. Das sogenannte „natürliche Leben", das nun hervortritt, erweist sich von höherer Warte mindestens genau so als Konvention. Wieder geht eine einheitliche Vorstellung von Bildlichkeit, Komposition, Stoff und Pinselzug durch die Periode. Und auch das geheime Rezipieren älterer, längst entschwundener Stile der Malerei hört nicht auf, sondern wirft sich nur auf einen anderen Inhalt. Gewisse Landschaften von Lier, Schleich sen. und Seidel sind ohne Holländer des 17. Jahrhunderts nicht denkbar. Das historische sowie das intime Genrebild, aber auch die Landschaft treten zugleich noch einmal stärker in den Vordergrund. Es ist auf der einen Seite die Zeit der Pilotyschule, der Diezschule und des reifen Spitzweg, also der „Malerischen" im spezifischen Sinne, andrerseits der Sammeltätigkeit des Grafen Schack mit dem reifen Schwind, mit Feuerbach und Böcklin (für die aber nur auf Schackgalerie und Neue Pinakothek verwiesen werden konnte). Der äußere Mittelpunkt war damals Piloty, der vielen als der modernste Lehrer der Akademie galt, um den sich die Bestrebungen scharten, die aus dem damaligen Stofflichkeitshunger hervorgingen. Zugleich wirkten nun die Tendenzen, wie sie zuerst die französische Malerei gezeigt hatte, immer vernehmlicher. Nach Schleich, Teichlein und Spitzweg hatte auch Adolf Lier Franzö-

sisches studiert. Als Größter, Selbständigster geht aus dieser Konstellation dann Leibl hervor, dessen herrliches Pferd, dunkel schimmernd vor weißem Grunde, vielleicht der Höhepunkt der Ausstellung gewesen wäre, wenn es nicht so bald die Galerie Heinemann verlassen hätte. Während sich Leibl verhältnismäßig einsam hielt, sammelten die Kleineren, Geschäftigen wie Lier und Wilhelm Lindenschmit, die ebenfalls in Verbindung mit der französischen Malerei standen, je einen Kreis um sich, von dessen Gliedern die Ausstellung ebenfalls Zeugnis ablegt. Sie gibt auch Kunde aus dem Jahrzehnt der Malerfürsten, wie man die siebziger Jahre, die Gründerzeit Deutschlands genannt hat. Von Lenbach wie von Makart sind Proben ihrer virtuosen Braunmalerei zu sehen. Und selbst aus der stillen Gruppe um den jung verstorbenen Victor Müller, aus der Haider und Thoma hervorgingen, liegen Beispiele vor. Mit Proben der späteren Häupter der ersten Sezession, mit Habermann, Piglhein, Keller, Herterich, Uhde schließt die Ausstellung, die den Weg von den Ausgängen der Romantik über den malerischen Naturalismus bis zum eigentlichen Impressionismus hat zeigen wollen. Ihr ist wieder ein dankenswerter Katalog von der Hand Adolf Feulners beigegeben mit einer guten Einleitung von G. J. Wolf. Wie weit es angeht, diese Zeitspanne von 1850—1880 als „die Blütezeit der Münchner Malerei" schlechthin anzusprechen und in ihr „die drei kraftvollsten Jahrzehnte" zu sehen, hängt ganz von jenen möglichen Einstellungen ab. Man wird nicht ohne Spannung beobachten, welche der zwei Wertungsweisen gegenüber der Entwicklungsgeschichte des 19. Jahrhunderts siegen wird, die traditionelle alte oder die neu hervortretende, die geneigt ist, die Produkte der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zugunsten der Hervorkehrung der ersten um manche Grade tiefer anzusetzen als es bisher üblich war. Eine Wendung, die weit über die Kunstgeschichte hinaus sich gegenüber der gesamten Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts spürbar machen dürfte, in welcher Form der Entscheidung oder des Ausgleichs sie auch auftreten wird. Eine andere Frage — und doch mit ihr in Zusammenhang — ist diejenige, welcher der beiden Arten sich die augenblickliche Kunst, die sich offenbar in einer Krisis und Wendung befindet, annähern wird. Die einen glauben, sie wird sich einem stofflichen malerischen Naturalismus, der aus den formalen Abstraktionen erlösen soll, anschließen. Die anderen glauben an Fortführung der Abstraktionsmöglichkeiten, verbunden mit freilich starker Neuaufnahme von gegenständlichem Gehalt, präziserer und dabei endlich wieder kühlerer Artikulation des Bildorganismus bei immer größerer Beruhigung der Bildarchitektur. Hierfür liegen entscheidende Anknüpfungsmöglichkeiten an die gesamte menschliche und künstlerische Haltung um und nach 1800 allerwärts in der Luft.

Peter von Cornelius. Familienbildnis.

Benno Adam. Idyll am Comerſee.

Wilhelm Kohlhoff. Landschaft. 1919.

Wilhelm Kohlhoff. Landschaft. 1921.

Wilhelm Kohlhoff

Von CURT BAUER / *Mit 10 Abbildungen auf 5 Tafeln*

Jene Zeit darf im allgemeinen als überwunden gelten, in der die expreſſioniſtiſche Richtung jede andere auszuſchließen ſchien. Nur ein im Neuen allzu befangener Blick vermochte Impreſſionismus und Expreſſionismus als unüberbrückbare Gegenſätze zu empfinden. Der Irrtum ging ſo weit, den Impreſſionismus die Kunſt der materialiſtiſchen Weltanſchauung zu nennen. Indeſſen wollte auch er nur das Spiegelbild einer im menſchlichen Vorſtellen verankerten Anſchauungsform wiedergeben. Das Allgefühl wollte er in einen Augenblick äußeren Erlebens bannen: eine Art Momentaufnahme der Seele. Andererſeits entnahm der Expreſſioniſt dem äußeren Eindruck, dem Augenblick, das Bleibende, Ewige. Er erhob das einzelne Erlebnis zum Allerlebnis, den Augenblickseindruck zum Allgefühl. Er tat alſo im Grunde dasſelbe, was der Impreſſioniſt tat, nur auf entgegengeſetztem Wege und daher mit anderen Ausdrucksmitteln. Während der Impreſſioniſt das innere Erlebnis in die optiſche Richtigkeit des äußeren Retinabildes hineinzugeſtalten ſuchte, mußte der Expreſſioniſt eben dieſes Retinabild ſteigern und deformieren, um innere Geſetzmäßigkeit darin zu veranſchaulichen. Der eine wollte dies Seeliſche verſinnlichen, der andere den Sinneseindruck beſeelen: zwei Richtungen, die in ihrem Weſenspunkte ſich kreuzen, zuſammentreffen müſſen.

Hierin liegt vielleicht ein Grund dafür, daß dieſe beiden Richtungen zu der gleichen Zeit nebeneinander mit ungeſchwächter Kraft fortbeſtehen konnten, ohne ſich ganz abzulöſen. Weit davon entfernt, ſich gegenſeitig zu verdrängen, ergänzte die eine vielmehr die andere. Gerade der Expreſſionismus würde nur zu leicht in Formalismus erſtarren, fände er nicht in der impreſſioniſtiſchen Anſchauung der Wirklichkeit eine ſtete Verjüngungsquelle. So beobachten wir heute in der Kunſt ein fortwährendes Hin- und Herſchwanken zwiſchen der expreſſioniſtiſchen und der impreſſioniſtiſchen Ausdrucksweiſe. Und mehr noch: Manche Künſtler erleben in ſich ſelbſt dieſen Zwieſpalt, der ſie von der einen zu der anderen Richtung wirft. Zu ihnen gehört auch einer unſerer jüngſten, Wilhelm Kohlhoff.

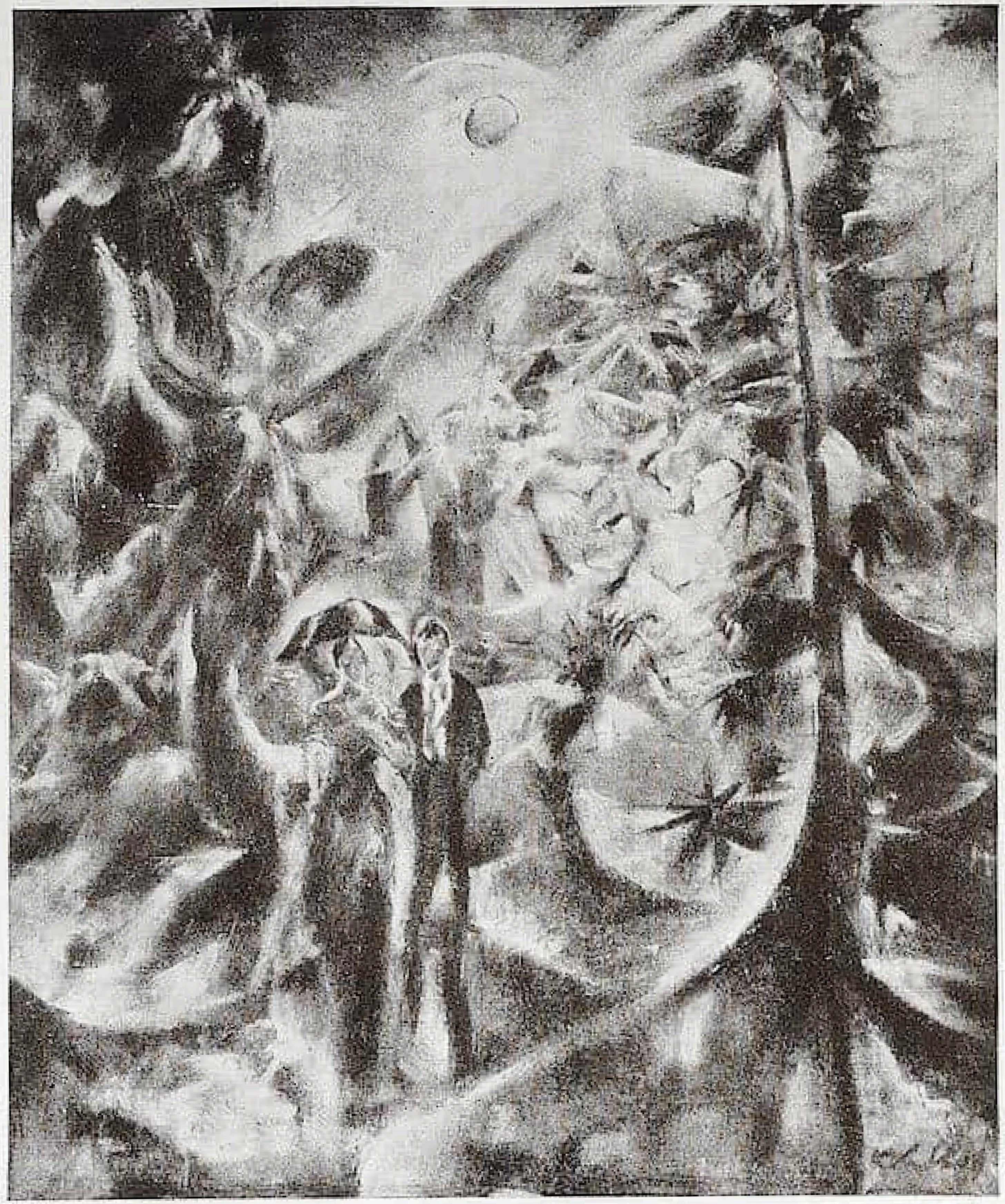
Weiteren Kreiſen der Kunſtfreunde iſt Kohlhoff zwar als Expreſſioniſt bekannt geworden. Es berührt faſt wie Ironie, den jungen Stürmer als Porzellanmaler beginnen zu ſehen. Im Jahre 1893 zu Berlin geboren, mußte er ſchon frühzeitig in die Lehre treten. Aber wie manchem anderen, ſo wurde auch ihm das Handwerk ein Sprungbrett in die Kunſt. Während er die herkömmliche, glatte Technik der Porzellanmalerei erlernte, übte er auf eigene Fauſt die impreſſioniſtiſche Malweiſe. Ein innerer Proteſt gegen das konventionelle Handwerk mochte ſeinem Feuereifer Flügel verleihen. Wie ſchnell ſich der Anfänger auf dieſe Weiſe emporbrachte, erſehen wir bereits daraus, daß ſchon Arbeiten des Neunzehnjährigen die Jury der Großen Berliner Kunſtausſtellung paſſieren konnten.

Für viele junge Künſtler wurde der Weltkrieg zum entſcheidenden Wendepunkt in ihrem Schaffen. Gegenüber der Fülle äußerer Schreckniſſe ſuchte ſich die Phantaſie als Ausgleich eine innere Welt viſionärer Erlebniſſe zu errichten. Die Seele wurde ſich des Kontraſtes zwiſchen innerem und äußerem Sein bewußt. Sie klammerte ſich deſto ſehnſüchtiger an das erſte, je mehr ſie das andere verneinte. Manches vorher bereits Angebahnte gelangte unter dieſem Konflikte ſchneller zum Durchbruch, als es ſonſt der Fall geweſen wäre. Auch Wilhelm Kohlhoff wurde zum Militärdienſt einberufen, jedoch ſchon nach einem halben Jahr entlaſſen. Nun fand er endlich Zeit, zehn Monate hindurch ganz für ſich zu arbeiten. Da hieß es für ihn, das ſeeliſche Gleichgewicht wiederzufinden, unter dem Übermaß abſtoßender Eindrücke den inneren Rhythmus des Lebens feſtzubannen. Er glaubte bei der kubiſtiſchen Arbeitsmethode dieſe Geſetzmäßigkeit am reinſten erfaſſen zu können und ſtürzte ſich mit krampfhaftem Eifer

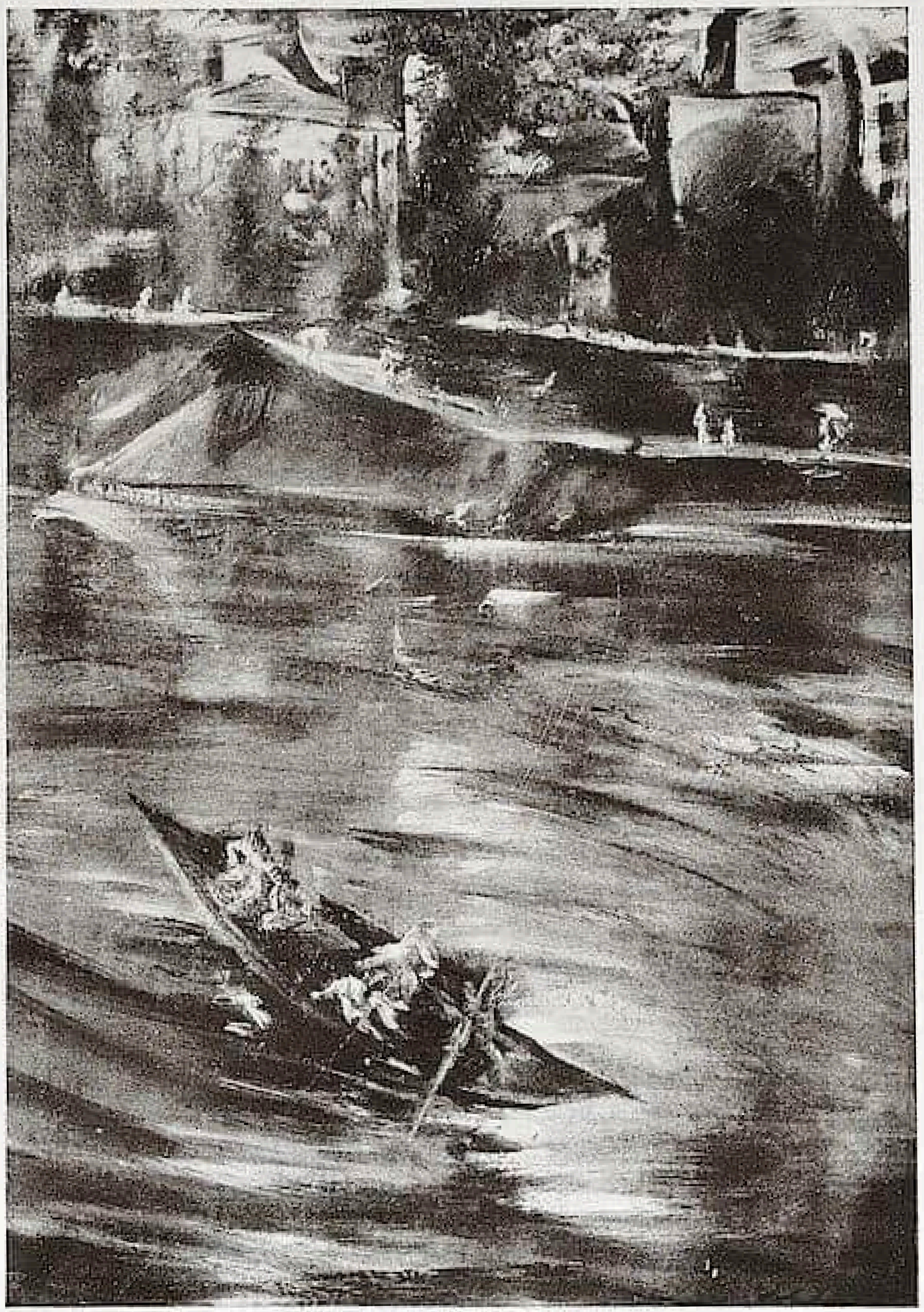
— dem Beispiel vieler anderer folgend — auf jene Ausdrucksform. Freilich gingen unter dem ausschließlichen Ringen nach Linienrhythmus manche anderen Werte verloren. Namentlich die Farbe litt durch die gewaltsame Betonung des Formalprinzipes. Die kubistischen Gemälde Kohlhoffs der Jahre 1914 und 1915 sind aus Schwarz entwickelt, erdfarben, von Rot und Blau aufgelichtet. Die Farben laufen neben der Form einher, ohne ihr mannigfaltigen Charakter, eigenes Gepräge zu verleihen. Erst während der Jahre 1916 und 1917 gewinnt das Gegenständliche wieder mehr Naturnähe und damit den Schwerpunkt im Bilde. Es taucht aus einem eminenten Bewegungsmodus empor und ist selbst in einer Weise bewegt, die an die barocken Visionen Goyas erinnert. Gleichzeitig werden die Farben noch tiefer, um an ihren Brechungslinien desto stärker aufzuleuchten.

Jede Bewegung der Elemente erregt die menschliche Einbildungskraft. Wer längere Zeit in das Meer blickt, Woge um Woge mit den Augen verfolgt, der hat das Gefühl, dem weißen Gischt Lebewesen entsteigen zu sehen. Die Wellen formen sich ihm zu Gestalten, ein geheimnisvolles Ahnen geht von ihnen aus, wie immer, wenn die Phantasie etwas wahrnimmt, was das Auge nicht zu bestätigen vermag. Unsere Vorstellung tritt dann in eine transzendente Welt, wo die übersinnliche Vision stärker ist als der bloße Sinneseindruck. In dieser Lage befindet sich der Künstler den äußeren Vorgängen gegenüber. Sie bergen für ihn das Geheimnis eines anderen, nicht sichtbaren Vorganges, der dem wirklichen verwandt ist, ja sein eigentliches Wesen bildet. Er fühlt, daß alle Dinge außer der unterscheidenden Außenseite eine gemeinsame Innenseite haben. Diese geistige Einheit in die Mannigfaltigkeit der Materie zu projizieren, darauf kommt es ihm an. In Kohlhoffs Kunst gewinnt die Wellenlinie die Bedeutung einer rhythmischen Vermittelung zwischen fremden Bestandteilen. Er liebt es daher, einen größeren oder kleineren Wasserspiegel auf seinen Gemälden zu zeigen, von dem der Rhythmus einer sich über die ganze Bildfläche verbreitenden Wellenbewegung ausgeht. Gelegentlich geben an Stelle des Wassers auch die Linien von Bergen und Wolken diesen Anstoß. Wir beobachten hier eine gewisse Ähnlichkeit der Ausdrucksmethode Kohlhoffs mit derjenigen Bruno Krauskopfs, was zweifellos auf eine Wechselwirkung der langen Jahre zurückzuführen ist, die beide Künstler in engster Kameradschaft zusammen verlebt haben. Während sie aber bei Krauskopf zur rein formalen Bildstruktur wird, bleibt sie bei Kohlhoff mehr stofflich, elementar. Gleich einem fließenden Wogenmeer strömt es über die Bildfläche, eine ungeheure Bewegtheit erzeugend, die alles in ihren Wirbel reißt, was irgend darauf hervortaucht. Wo die Wellenlinien an den Gegenständen gebrochen werden, schäumen sie hell auf, um dann im gleichen Rhythmus sich ihnen anzupassen. Auf diese Weise setzen die Gestalten unmittelbar die Bewegung der Wellen fort, an ihren Konturen von einem leuchtenden Schein umflossen. Es ist dasselbe Element, das in ihnen kreist, dasselbe Licht, das sich in beiden bricht. Es ist das alles einende Element und das alles trennende Licht. Dies rhythmische Umflimmern hebt die Gegenstände und Gestalten von vornherein in eine transzendente Atmosphäre. Gleichzeitig erhalten sie durch ihre hocherregte Bewegtheit den Stempel einer starken Erdgebundenheit.

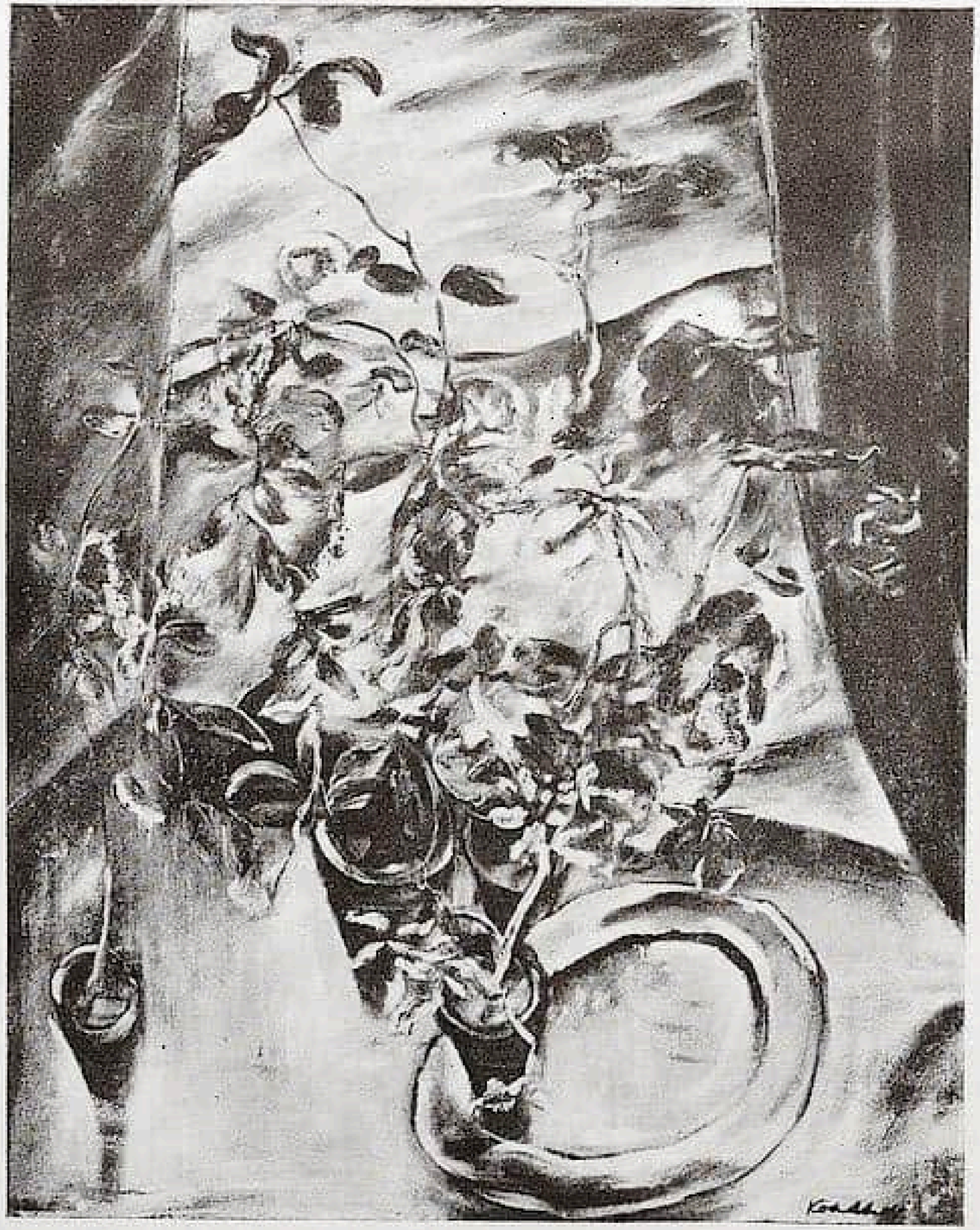
Bei der Lösung des künstlerischen Problems kam es Kohlhoff nicht nur darauf an, diesen überaus komplizierten Bewegungsmodus in der menschlichen Gestalt zur harmonischen Einheit zu führen, sondern auch die so entstandene Form mit dem Gefühlsinhalt in vollkommenen Zusammenklang zu bringen. Werfen wir unter dieser Voraussetzung einen näheren Blick zum Beispiel auf das Gemälde „Komposition". Die Gestaltengruppe bildet das Oval eines geschlossenen Viereckes, das durch die Treppe in zwei Hälften geteilt wird. Aus dem Hintergrunde, am Fuße der Burg vorbei, drängen die Wellen. Die Treppe leitet ihre Horizontallinien in den geschlossenen Raum, durch die Einengung einen Wirbel erzeugend, der sich zu Gestalten verdichtet und zwei entgegengesetzte Bewegungen, eine nach unten und eine nach oben, oder eine nach vorwärts und eine nach rückwärts, hervorruft. Vorwärts eilt die Woge in Gestalt der Frau. Sie



Wilhelm Kohlhoff. Spaziergang. Fritz Gurlitt, Berlin.



Wilhelm Kohlhoff. Landschaft. 1921.



Wilhelm Kohlhoff. Blumen am Fenster. 1921.

Wilhelm Kohlhoff. Blumen. 1920.

ist das unaufhaltsam seine Stufen herabsteigende Leben, durch nichts zu hemmen. Von der Frau flutet die Woge in der Gestalt des vor ihr Knienden zurück, der verzweifelt das Leben an sich vorüberschreiten sieht. Um sein Antlitz leuchtet die Woge mächtig auf, oberhalb zu einer Reflexbewegung emporbäumend, die rechts in dem sehnsüchtig dem Leben Nachwinkenden vorwärts, und links in dem sich gelassen Abwendenden rückwärts drängt. Unübertrefflich drückt sich dies Wechselverhältnis in allen Einzelheiten aus. Blind, auf nichts achtend, die Züge des Frauenantlitzes, von unaufhaltsamer Geschwindigkeit ihr eilender Fuß. Daneben die ohnmächtig an der Stelle haftenden Füße des Verzweifelnden, der dem Leben nacheilende Fuß der Sehnsucht und der etwas ironisch auf die Verzweiflung blickende Kopf des sich Abwendenden. Man braucht allein die meisterhaft studierten Hände zu beobachten, um den ganzen Vorgang von ihnen abzulesen. Ihre Bewegung beschreibt die Form einer 8, deren untere Schleife die Arme des Weibes bilden. Rücksichtslos greifen ihre Finger nach vorn, während die Hand der Verzweiflung sich klagend zur Abwehr erhebt, die Hand der Sehnsucht wie ein Fähnchen im Winde flattert und die Hand des sich Abwendenden entschlossene Resignation ausdrückt. Kohlhoff gelang es hier, eine abstrakte Idee derart real zu gestalten, daß diese „Komposition" auch ohne jede nähere textliche Bezeichnung nicht mißverstanden werden kann.

Eine große Reihe derartig formvollendeter Arbeiten zeigte Kohlhoff auf einer künstlerischen Höhe, die seinen Namen schnell unter den Kunstfreunden bekannt machte. Nachdem er anfangs in der Freien Sezession ausgestellt hatte, erkannte Lovis Corinth seine seltene Begabung und zog ihn zur Berliner Sezession herüber, wo wir alljährlich seinen Bildern zu begegnen gewohnt sind. Aber welche Wandlung hat sich an ihnen im Laufe weniger Jahre vollzogen! Gegenüber dem mächtigen Streben nach Beherrschung des Formprinzipes war die Farbenskala zunächst in den Hintergrund getreten. Kohlhoff hatte nach dieser Richtung verloren, was er auf der andern Seite gewann. Erst das Jahr 1918 sollte darin eine ersprießliche Änderung schaffen. Damals veranlaßte ihn seine Heirat, den Wohnsitz von Berlin nach Heidelberg zu verlegen. Den aus den Mauern der Großstadt Kommenden umfing der Zauber jener herrlichen Natur mit doppelter Kraft. Er begann dauernd im Freien zu malen und die Brechungen des Lichtes in ihrer ganzen Intensität und Feinheit zu belauschen. Kohlhoff wurde Landschaftsmaler. Damit erschloß sich ihm aufs neue die Wunderwelt der Farben. Seine Bilder fingen an, eine tiefe, satte Farbenglut auszuströmen, in der die Gegenstände jedoch durch die Auflichtung der Konturen mit weißen Tönen ihren visionären Charakter behielten. Diese hochgespannte Farbenskala übertrug sich dann auch auf die figürlichen Kompositionen. Die harten Umrisse milderten sich zugunsten breiter, ruhigerer Flächen. An Stelle des Schwärzlichen traten farbige Tiefen. Großzügige Pinselstriche verbreiteten lichte Klarheit über die Leinwand.

Zwischen dem Expressionisten, der in die Naturnähe zurückkehrt, und dem Impressionisten, der sie nie verlassen hat, besteht ein gewaltiger Unterschied. Der Impressionist erblickt in der Natur den Spiegel der menschlichen Seele. Für den Expressionisten sind sowohl die Natur wie die Seele Erscheinungsformen eines Dritten, Unbekannten. Um dessen Gesetz zu veranschaulichen, deformiert er nicht nur die Naturform, sondern auch das Seelische. Das Weltgefühl des ersten ist parallelistisch, das des zweiten monistisch: ein spiritualistischer Monismus, der tief in der Mystik wurzelt. Sobald der Expressionist zur impressionistischen Ausdrucksform zurückkehrt, pflegt er auch das mystische Empfinden in sie hineinzutragen. Daß der Impressionismus auf diesem Wege tatsächlich nicht versagt, beobachten wir bei Künstlern wie Kohlhoff. Kaum hatte er im Verlaufe des Jahres 1919 die Ernte seines Strebens in einem Ausgleich zwischen Form und Farbe erzielt, so erblicken wir ihn während der folgenden Jahre an einem neuen Grenzstein seines Schaffens. Und zwar verzweigt sich nun seine Ausdrucksfähigkeit nach zwei durchaus verschiedenen Richtungen. Einerseits macht sich eine starke Neigung zum be-

wegten Impressionismus, andererseits zur ruhigen klassischen Struktur geltend. Die eminente Anspannung der Kräfte, die Kohlhoffs expressionistisches Werk bedingte, suchte offenbar eine Lösung in zwei entgegengesetzten Polen, die einander noch nicht ausgleichen konnten. Immerhin treffen auch sie schon in manchen neuen Arbeiten zusammen, so daß dann der seelische Ausdruck eine innere Ruhe aufweist, indessen in der technischen Behandlung der Aufruhr forttobt. Es ist zu erwarten, daß die Zukunft den jungen Künstler einer befriedigenden Synthese näher bringen wird. Inzwischen müssen wir uns damit begnügen, beide Gruppen innerhalb dieser Entwicklungsphase auseinanderzuhalten.

Bemerkenswert für die impressionistische Methode Kohlhoffs ist vor allem sein ausgesprochenes Materialgefühl. In der „Landschaft“ beispielsweise scheint alles Gegenständliche noch in vollem Farbenflusse befindlich. Kaum daß die Füße der Pferde, die Räder des Wagens sich schon als eigene Gebilde vom Erdboden losgelöst haben. Von Lichtflecken übergossen, steigt die mit kühnen Pinselstrichen hingeworfene Wegfläche zu den Wolken empor, als wolle sie sich über die ganze Leinwand ausbreiten und allen darauf stehenden Gegenständen etwas von ihrer Erdigkeit mitteilen. Die mit dem Gefährte einhertrabenden Pferde vermögen gerade noch gegen ihre Wucht anzukommen. Nur im Mittelgrunde hat sich die Vegetation bereits zu klarer Struktur erhoben, verleihen tiefe Farbentöne dem Prozeß des Werdens ruhigen Halt. Am stürmischsten gelangt dieser Prozeß im „Bildnis des Bildhauers Thorack“ zum Ausdruck. Hier ist es, als zwänge eine dämonische Gewalt die Farben zur Inkarnation. Halb noch im Flusse des Pinselstriches, halb schon gestaltet, heben sich die Formen von der Leinwand los. Ein kühner Spritzer wird zur Hand, ein dunkler Fleck zum Mund, eine Flut breiter Striche zum Haar usw. Obwohl der Blick jetzt die kleinsten Einzelheiten der Form ahnt, schwingt es noch im Hintergrunde heftig mit, wie wenn dort neue Visionen Leben gewinnen wollten. Dem äußeren Schaffensprozeß entspricht der seelische Gehalt des Bildes: dies leidenschaftdurchfurchte Antlitz, das sich, erregt in allen Fasern, impulsiv mitzuteilen sucht. Die Hände, die Gewandung sogar nehmen an der Erregung teil und wollen dem schreienden Mund Gehör verschaffen. Die Steigerung innerer und äußerer Bewegtheit erreicht in diesem Gemälde einen Grad, der eine Grenze des nach dieser Richtung künstlerisch überhaupt Möglichen bilden dürfte. Alles ist darin auf die Impression des Augenblickes gerichtet und wirkt dabei doch expressiv als visionäres Gedächtnisbild. Bei einer derart leidenschaftlichen Bewegungskraft berührt es seltsam, den Künstler auf der andern Seite in den Bahnen einer abgeklärten Renaissancelinie zu ertappen. Im Wesen des modernen Expressionismus liegt neben dem Prinzip seelischer Verinnerlichung das Formalprinzip. Viele Künstler griffen zu seiner Lösung auf die primitive Kunst, andere auf die hellenistische, ägyptische usw. zurück. Unter allen jungen Malern jedoch dürfte Kohlhoff der einzige sein, der die Abklärung seiner Formensprache mit Erfolg in den Vorbildern der Renaissance suchte. Die letzten Sezessionsausstellungen zeigten gelegentlich vom ihm Bildnisse, deren geschlossene Komposition, deren vornehme Ruhe und klare Koloristik eine hohe Reife verrieten. Bildnisse wie „Die Spanierin“ und andere bilden Gleichgewichts- und Ruhepunkte in dem erregten Schaffen dieses Künstlers. Nur hie und da merkt man noch an dem lebhaften Pinselstrich, daß eine verborgene Glut darunter vibriert. Man könnte diese Verschiedenartigkeit während derselben Entwicklungsphase als einen Mangel an Zielsicherheit empfinden, sähe man darin nicht eine glückliche Synthese sich vorbereiten, wie wir sie zum Beispiel bereits in dem Gemälde „Mutter und Kind“ zu ahnen vermögen. Der strenge Linienfluß dehnt sich hier zur bewegten Form, die in dieser Fassung eine monumentale Steigerung erfährt.

Kohlhoff ist ganz Autodidakt. Die Gefahr für den Autodidakten besteht darin, seinen Weg ohne die Grundlage eines tüchtigen Könnens einzuschlagen oder sich von einer bestimmten Richtung ins Schlepptau nehmen zu lassen. Daß Kohlhoff beide Klippen vermieden hat, zeugt für seine eminente Begabung. Er ist ein Könner und eine durch-

Wilhelm Kohlhoff. Porträt A. P. 1922.

Wilhelm Kohlhoff. Damenbildnis. Fritz Gurlitt, Berlin.

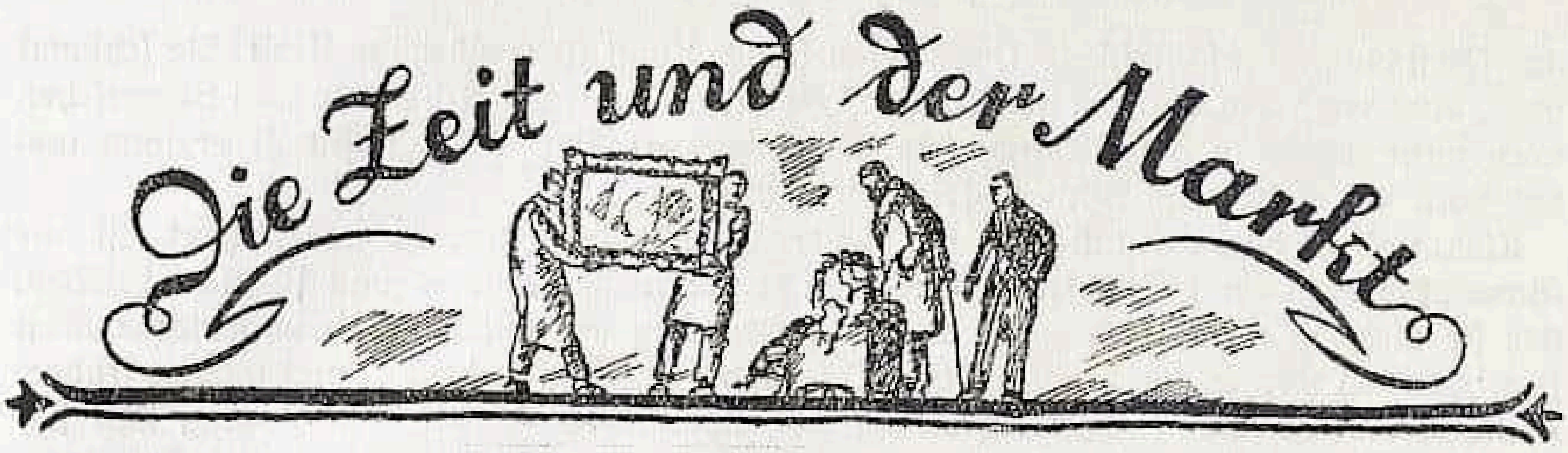
Wilhelm Kohlhoff. Mutter und Kind. 1921.

Wilhelm Kohlhoff. Empfängnis. Fritz Gurlitt, Berlin.

aus selbständige Persönlichkeit. Das Wesen seiner Kunst ist urwüchsige Kraft. Sie schäumt über, aber weiß sich auch zu beherrschen, wennschon dies Überschäumen und Beherrschen noch nicht immer in der gleichen Arbeit zusammentreffen. Aber dafür ist er jung und hat noch ein weites Entwicklungsfeld vor sich.

Was unsere junge Kunst vor der jeder vorhergehenden Zeit auszeichnet, ist die Mannigfaltigkeit ihrer Erscheinungen. Es gibt kaum menschliches und soziales Erleben, das sie nicht in allen Nuancen wiederspiegelte. Mag es vielfach noch ungeklärter Most sein, der den Becher der Kunst unserer Tage zum Überlaufen bringt, und mögen frühere Epochen vor ihr die einheitliche Abgeschlossenheit voraushaben, ein Vorzug läßt sich ihr nicht strittig machen: die brodelnde Sehnsucht der Jugend ist reicher als jede Erfüllung.

Wilhelm Kohlhoff. Lithographie.



Sammlungen

Zur Neuordnung der Schackgalerie

Die Aufgaben der Muſeumsleiter gabeln ſich in erweiternde und erhaltende. Das Verhältnis beider zueinander iſt jeweils Ausdruck der finanziellen Lage eines Landes, wobei die erhaltende Betätigung als die Mindeſtaufgabe angeſehen werden muß. Es iſt klar, daß die Beſitzerweiterungen in Zeiten ſo großer wirtſchaftlicher Depreſſion, wie ſie Deutſchland heute erlebt, immer mehr in den Hintergrund treten. Denn es handelt ſich im weſentlichen ſtets um drei Quellen des Zufluſſes: um Kauf aus dem Ausland, der heute beinah ganz unmöglich iſt, um Erwerbung im Lande ſelbſt, die aufs äußerſte erſchwert iſt, und letztlich um Schenkungen, auf die man nur wenig rechnen kann. Die konſervierende Tätigkeit hingegen ſpaltet ſich in die immer durchführbaren Aufgaben der Säuberung ſowie Erhaltung der Monumente, der wiſſenſchaftlichen Katalogiſierung und der ſinngemäßen Darbietung in den Räumen.

In der Galerie Schack, die eine abgeſchloſſene Sammlung darſtellt, handelt es ſich um letzteres. Geheimrat Juſti hat ſich großes Verdienſt erworben, aus den Räumen des ziemlich klotzigen, kalt prunkenden Hauſes, mit dem ſich die Firma Heilmann und Littmann einſt nur ſehr handwerklich hervorgetan hat, dasjenige gemacht zu haben, was überhaupt erreichbar ſcheint. Dem Architektoniſchen der Räume mehr Intimität zu geben, hätte nur in der Macht eines Umbaues gelegen. Die Säle bleiben alſo weiterhin zu hoch, ſodaß die ſtille Majeſtät, die ſelbſt in manchen Bildern dieſer Kunſtphaſe liegt, immer wieder leicht erdrückt wird, ſtatt ſich über niedrige Wände beherrſchender ausdehnen zu können. Die Aufgabe einer Neuordnung zieht ſich alſo vom Raum auf die Fläche zurück und weiterhin dann auf die Farbgebung der Wände.

Die Löſung Juſtis ſcheint uns beſonders vorteilhaft bei der Anordnung in der Fläche. Hier iſt zu beobachten, daß an Stelle des Herumhängens von Einzelheiten ein kräftiges, rhythmiſches Gruppieren herrſcht, was beſonders bei kleinen Stücken von Vorteil iſt, die ſich nun zu ſchwereren zykliſchen Einheiten ſammeln. Beſonders bei Schwind tritt das deutlich in Erſcheinung. Aber auch die großen Formate haben gewonnen. Im ganzen iſt die Anordnung jetzt, daß im Parterre ſich zunächſt die Sammlung der großen Kopien entfaltet, die in den dunkelſten Räumen am organiſchſten Platz findet. Hier hängen jetzt geſchloſſen und in ſonoren Gruppen die alten Italiener beieinander, als breiter geſchichtlicher Vorklang und als Grundlage, an der ſich die Künſtler Schacks den maleriſchen Schwung holten, der im 3. Viertel des 19. Jahrhunderts meiſt ſo bezeichnend iſt. Für den Anfänger gibt dies Stockwerk höchſt reizvollen Hinweis auf die Farbigkeit vieler entlegener Orginale. Für den Kenner iſt nicht minder reizvoll, die Farbſymphonien etwa des 16. Jahrhunderts ſämtlich in der maleriſchen Brechung eines Dirigenten des 19. Jahrhunderts aufgeführt zu ſehen. Im folgenden Stockwerk dann die beiden großen Endſäle, die je einem der monumentalen Romaniſten Schacks gewidmet ſind. Der eine Saal dem wieder aktuell gewordenen und geradezu machtvoll gehängten Genelli, der andere Raum für Feuerbach. Dazwiſchen in den kleineren Räumen Schwind, Neureuther und alle anderen. Im oberſten Stock endlich Lenbach und vor allem Böcklin, wieder geſchloſſen beieinander.

Mit dem Farbproblem iſt von vornherein ſchwerer fertig zu werden. Es iſt oft geradezu unlösbar, denn eine Anzahl Bilder iſt leichter auf einheitliche Figur als auf einheitlichen Ton zu bringen. Der erſte Beſuch des Beſchauers darf da nicht endgültig urteilen wollen. Dem Anordner iſt hier beſonderer Kredit zu gewähren. Deshalb ſei nur leiſe angemerkt, daß manchen die fahle Wandfarbe im Neureutherzimmer nicht ſofort einleuchtete, daß das Dunkelblau Schwinds Farbigkeit beſonders blaßblond erſcheinen ließ und das ſehr kräftige Rot im Feuerbachſaal dieſen Meiſter etwas zu bedrängen ſcheint. Auch hier iſt die Not der Zeit zu berückſichtigen, die zum Beiſpiel forderte, daß bei Genelli und Feuerbach die alte Wandbeſpannung beibehalten wurde.

Bleibt endlich das Ausſcheidungsbroblem. Eine ganze Anzahl Bilder ſind verſchwunden, da hierdurch erſt die Konzentrierung möglich wurde. Die ganze menſchliche Umſtellung, der ſich auch die Muſeen ſeit einer Generation nicht mehr entziehen können, drängt die rein künſtleriſchen Geſichtspunkte vor die geſchichtlichen. In größeren Sammlungen als der unſrigen wird die Kehrſeite dieſes Prinzips nur durch immer beſſeres Zugänglichmachen der Depoträume vermieden wer-

den können, so daß möglichst jedem interessierten Kenner, Sammler und vor allem Wissenschaftler auf die sparsam besetzten Großräume menschlichen Genusses hin jene lückenlos gefüllten Studienräume offen sind. Für die Schackgalerie kommt das freilich kaum in Betracht.

Ein neuer Führer, der in Arbeit ist und scheinbar den Grafen Schack selber zu Worte kommen lassen will, wird über Weiteres Rechenschaft geben. Bedenkt man, daß die ganze Neuordnung in drei Wochen geleistet wurde — und innerhalb jener Beschränkung der Mittel, — so wird man doppelten Dank zu zollen haben.

F. Roh.

Chemnitz

Die Städtische Kunstsammlung erwarb auf der Sommerausstellung der Dresdner Künstlervereinigung das Gemälde „Frau mit Kerze" von Karl Hofer, nachdem ihr vor kurzem das Corinthsche Gemälde „Mein Sohn Thomas" von einem Gönner des Museums geschenkt worden ist.

Haag

In diesen Tagen wird im Haager Gemeindemuseum eine durch die Freunde asiatischer Kunst vorbereitete Ausstellung von Plastiken aus Vorderasien, Nepal, Tibet, Birma, Siam, Cambodja, Ceylon, Java und Bali eröffnet werden. Die Plastiken aus Nepal sind für den Zweck teils durch das Indische Museum in Calcutta, teils durch Percy Brown, ebendort, hergeliehen worden. Mit sehr wertvollen Leihgaben werden sich an der Ausstellung u. a. das Ethnographische Museum in Leiden, Jonkheer H. Loudon in Wassenaar und Frau Resink in Djocja beteiligen. Während der Ausstellung wird Dr. William Cohn zwei Vorträge halten.

H.

Hamburg

Mit der Überseewoche übergab das Museum für hamburgische Geschichte einen großen Teil seiner Räume der Öffentlichkeit. Der architektonisch wie landschaftlich schöne Bau in den Wallanlagen am Millerntor ist von Fritz Schuhmacher trotz der Not der Zeit allen Schwierigkeiten zum Trotz als Wahrzeichen hanseatischer Zähigkeit errichtet worden. Die alte Sammlung, hervorgegangen aus den Beständen des alten Johanneums, des Hamburger Zeughauses und des Geschichtsvereins, hat hier in lichten farbenfrohen Räumen eine endgültige Aufstellung gefunden, die in Einzelheiten allerdings auch heute noch als provisorisch angesehen werden muß.

Das Museum für Kunst und Gewerbe beteiligte sich an der Überseewoche mit einer Ausstellung alter Spitzen aus seinen Magazinbeständen. Filet-, Knüpf- und Durchbrucharbeiten als Vorstufen der Spitze, Näh- und Klöppelspitzen gaben einen Überblick über die Geschichte der Spitze bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts.

Die Kunsthalle hat kürzlich durch ein Vermächtnis von Herrn Erdwin und Frau Antonie Amsink geb. Lattmann, das eines der bedeutendsten Vermächtnisse, das je der Kunsthalle zugefallen, ist, eine starke Bereicherung erfahren. In den achtziger Jahren begonnen, umfaßte die Sammlung damals die zeitgenössische deutsche Malerei, — Achenbach, Gabriel Max, Knaus, Lenbach, Böcklin u. a. — wandte sich aber bald den französischen Meistern zu. Die Barbizon-Schule ist vor allen Dingen gut vertreten: Daubigny, Diaz, Rousseau, Corot und Courbet sind mit mehreren Beispielen. Degas ist mit 4 Arbeiten, Millet mit 2 vorhanden. Von der englischen Malerei ist ein vorzüglicher Whistler auf diese Weise in die Kunsthalle gelangt, auch die Präraffaeliten fehlen nicht. Dieses nur aus der Fülle der Bilder des Vermächtnisses, für das man in unserer sonst so materiell verseuchten Zeit den Stiftern besonderen Dank zollen wird. Eine überaus reizvolle Ausstellung in den Räumen des Kunstvereins gewährt uns einen Einblick in den Handzeichnungsschatz der Kunsthalle. „Aus der guten alten Zeit" nennt sich die Zusammenstellung, die die höchste Blüte Hamburgischer Malerei widerspiegelt. Namen wie Runge, Speckter, Wasmann, Milde und andere sind für uns mit der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts aufs engste verknüpft.

Alfred Rohde.

Paris

In der Salle Denon des Louvre sind zur Zeit die Schenkungen dieses Jahres vereinigt, die heuer allerdings nur einen bescheidenen Raum behaupten, aber dafür an innerem Wert um so beträchtlicher sind. Das wichtigste Stück ist zweifellos Rembrandts „Männliches Bildnis" aus der Sammlung des Grafen Potocki, das wahrscheinlich das Porträt des Bruders Adriaen darstellt. Und in seiner Art nicht minder bedeutsam auch das Bildnis des Architekten Latour von Lampi. Weniger kommt dieses Mal die Kunst des 19. Jahrhunderts auf ihre Kosten, ausgenommen zwei kleine, ungemein ansprechende Ölbilder von Corot, das Porträt eines Mädchens mit Apfel und die Studie zu einer Nonne. Von diesem Künstler sieht man außerdem ein gezeichnetes Selbstbildnis von wunderbarer Feinheit, auf dem sich der Maler im Freien vor seiner Staffelei dargestellt hat. Wichtiger als beispielsweise Regnaults Farbenskizze zu dem in Boston befindlichen Gemälde „Automedon hütet die Pferde Achills" (1868) oder ein Orientbild Dehodencqs, gar nicht zu sprechen von dem süßlichen Porträt Henners, sind die Zeichnungen von Prudhon und David, von Massard und Ingres, die auch für den Eingeweihten eine gewisse Überraschung bedeuten. — Übrigens will der Louvre endlich auch den reichen Schatz an Zeichnungen, von denen er mindestens 40000 besitzen dürfte, durch wechselnde Ausstellungen der Öffentlichkeit erschließen. Jede dieser Ausstellungen soll das vorhandene Material eines

alten und eines modernen Künstlers vereinigen. Den Beginn machen die Zeichnungen von Lionardo und Michelangelo, von denen im ganzen 30 Originalarbeiten gezeigt werden.

Der kürzlich verstorbene Léon Bonnat hat seine Sammlungen, die aus gegen 300 wertvollen Handzeichnungen bestehen (vor allem Zeichnungen von Ingres, Rembrandt, Raffael, Lionardo da Vinci) den staatlichen Museen geschenkt unter der Bedingung, daß das Vermächtnis dauernd dem Museum seiner Vaterstadt Bayonne einverleibt wird. Diesem hat Bonnat bereits außerdem 200000 Fr. zum Unterhalt überwiesen und außerdem ein Kapital, aus dem jährlich ein Preis von 12000 Fr. an einen aus Bayonne gebürtigen Künstler verteilt werden kann. Daß Bonnats obengenannte Stiftung nicht direkt, sondern auf dem Umweg über den französischen Staat erfolgte, soll seiner Vaterstadt Entlastung von der sonst sehr großen Erbschaftssteuer bringen. n.

Ausstellungen

Deutsche Kunstausstellung im Haag

In den Klubräumen der Haager Künstlervereinigung „Pulchri Studio“ wurde am 9. September eine seit langem vorbereitete Ausstellung deutscher Malerei eröffnet, die des weiteren auch in Amsterdam und in Rotterdam gezeigt werden soll. Das Unternehmen geht von der deutsch-niederländischen Vereinigung, Sitz Berlin aus, die mit der Auswahl der Bilder Dr. Max Osborn und P. H. Ohmert beauftragte. Dieser Auswahl ist nachzurühmen, daß sie mit großer Qualitätskenntnis und mit kulturpolitischem Verantwortlichkeitsgefühl erfolgte. Man war sich bewußt, was man tat, als man in ein so vorurteilerfülltes Land wie die Niederlande deutsche Bilder der letzten fünfzig Jahre schickte. Den sehr günstigen Eindruck der Auswahl kleidete der Direktor des Haager Stadtmuseums Dr. van Gelder in die Worte, das bisher noch keine Ausstellung deutsche Malerei in Holland gezeigt worden sei, die derartig zuverlässig die Kenntnis des Besten der deutschen Produktion vermittle; und der eigentliche Eröffnungsredner, Minister Visser, ermahnte seine Landsleute von ihren Vorurteilen gegen ausländische Kunst abzugehen und von dieser Gelegenheit Schönes zu genießen, reichlich Gebrauch zu machen. Der Eröffnungsakt nahm also einen recht erfreulichen Verlauf, auch insofern, als sich der propagandistische Gedanke, der selbstverständlich aus der Veranstaltung hervorgegangen ist, sich nicht verstimmend in den Vordergrund drängte. Die deutsche Kunst sucht in der Art ihrer hiesigen Zurschaustellung nicht die erste auf der Welt zu sein und den Vogel abzuschießen, sondern sie läßt dem Geiste und dem Können anderer Nationen alle ihre Rechte; sie ordnet sich mit ruhiger Helferwilligkeit in das Netz geistiger Beziehungen ein, das von Land zu Land, von Volksart zu Volksart heute und zu aller Zeit gesponnen werden muß. Zu dem sorgfältig angelegten Katalog, der den Lesern auch ein paar Anhaltspunkte über die Lebensdaten der Künstler und über die Herkunft der Bilder gibt, hat Max Osborn als Vorwort eine Darstellung der malerischen Entwicklung in Deutschland während der letzten 50 Jahre geschrieben. Die Ausstellung, welche 236 Werke zählt, umfaßt Ölgemälde, Wasserfarbenblätter und Schwarz-Weißdruck; diese Werke sind in vier geräumigen Sälen eindrucksvoll aufgehängt. Da es hier nicht der Ort ist, die Bilder zu beschreiben oder zu kritisieren, weil dieselben samt und sonders bekannt sind, seien nur ein paar Namen erwähnt, um damit anzuzeigen, welchen Gesichtspunkten die Auswahl gefolgt ist. Von Menzel gibt es Ölgemälde wie den „Blick aus dem Zimmer des Künstlers“ (1847) und das „Ziethenbildnis“, dazu eine große Menge graphischer Skizzen und ausgeführter Blätter; von Liebermann u. a. die „Schusterstube“ aus der Berliner Nationalgalerie, dazu Radierungen und Lithographien; von Trübner ein der Galerie Caspari gehöriges Reiterbild; von Uhde „Unser täglich Brot gieb uns heute“ (Berliner Nationalgalerie); von Zügel „Zwei Kühe“ (Galerie Heinemann, München); von Habermann „Studienkopf“ (Neue Pinakothek, München); von Hagemeister „Wiese am Wasser“ (Galerie Heinemann, München); von L. Corinth zwölf Werke, darunter das Familienbildnis aus Potsdamer Privatbesitz; von Slevogt Radierungen und Holzschnitte; von H. Thoma „Die Wiese mit Pappeln“ aus dem Besitze des Barmer Kunstvereins; von Sperl „Mädchen im Garten“ (Kölnischer Kunstverein); von Kalkreuth „Rekonvaleszenz“ (Galerie Heinemann) von Leibl fünf Werke; von Lembach ein Bildnis Bismarcks (Besitzer der deutsche Gesandte im Haag); von Feuerbach neun Werke, darunter das schöne Selbstbildnis als junger Mann; von H. von Marées „Die vier Lebensalter“ (Berliner Nationalgalerie); „Abendliche Waldszene“ (Prof. Georgi, München); von Klinger die Wandgemälde aus der Villa Albers in Steglitz, dazu Radierungen aus den Zyklen „Dramen“ und „Eine Liebe“. Die Abteilung der zeitgenössischen Kunst erweist sich mit Werken von Barlach, Beckmann, Feininger, Heckel, Modersohn, Nolde usw. als besonders anziehend. Wenn die Befürchtung bestand, das holländische Publikum werde diese Proben heutigen deutschen Kunstwollens ablehnen, so stellte diese Befürchtung sich erfreulicherweise als unbegründet heraus. H.

Ausstellung Paula Modersohn in Dresden

Eine schöne und umfassende Ausstellung von Paula Modersohn-Becker in der Richterschen Kunsthandlung erinnert uns wieder einmal daran, daß diese seltene Frau und Malerin in Dresden geboren ist. Das Stadtmuseum hat dieser Tat-

sache auch dadurch Rechnung getragen, daß es (bisher) drei Gemälde und eine Zeichnung von ihr erworben und sich damit der Bremer Kunsthalle in künstlerischer Pflege ihres Andenkens an die Seite gestellt hat. Selbstverständlich vereinigt diese Ausstellung nicht die Hauptwerke Paula Modersohns; die sind in festen Händen und unzugänglich für Ausstellungen. Aber die stattliche Zahl dieser Gemälde und Zeichnungen: Bauernkinder und Bauernweiber, Akte, Selbstbildnisse, Landschaften, Stilleben, sie legt genug und eindringlich Zeugnis ab von dem schweren und tapferen Ringen einer Frau, die zu ihrer Zeit nicht verstanden, die erst von einer späteren Entwicklung als Prophet und Bahnbrecher ihres Wesens erkannt werden konnte. Wir rechnen heute Paula Modersohn, die 1907 an den Folgen ihres ersten Kindbettes starb, zu den großen Wegebereitern und können sie wohl mit Recht zwischen Munch und Nolde stellen, wenn sie auch von französischer Kunst gelernt und auf der Konvention Worpswedescher Heimatkunst aufgebaut hat, — freilich auch weit über sie hinausgelangte bis zu einer, Frauen selten gewährten großen Selbständigkeit der Form. Diese eben ist es, die sie neben Nolde stellt; die Ursprünglichkeit und Tiefe menschlicher Empfindung aber weist ihr den Platz neben Käthe Kollwitz an. Es scheint nicht geraten, ihr selbständige Bedeutung und Führertum abzusprechen, wie das wohl bei Gelegenheit von Besprechungen der schönen Paulischen Biographie geschehen ist. Je mehr man Gelegenheit hat, Werke von ihr zu sehen, um so höher rückt ihre Bewertung als einer wahrhaft formschaffenden und gestaltenden Malerin. Das eine Verdienst schon: den Menschen Niederdeutschlands lebendig und in künstlerischer Einheitlichkeit mit seiner Umgebung uns hingestellt zu haben, würde genügen, ihr Schöpfertum für immer zu stabilieren. Aber sie hat mehr getan; sie hat in einer Zeit, die noch völlig dem Materialismus ergeben war, in der unsre Frühesten: Nolde, die Brückeleute, Kokoschka, noch nicht zum Bewußtsein erwacht waren und neben Munch nur eigentlich Hodler (und unerkannt Ensor) die neue Anschauungsform vertrat: als Erste in Deutschland wieder Sinn und Wesen der Dinge entdeckt und heldisch um den Ausdruck einer neuen Gesinnung gerungen. Paul F. Schmidt.

München

Die Galerie Thannhauser, äußerst rege, hat letzthin große Ausstellungen von Slevogt, Kandinsky und Picasso gezeigt, drei in sich feste Stufen moderner Malerei. Diesmal führt sie in umfassender Weise Malereien des Münchener Julius W. Schülein vor. Innerhalb der resoluteren Bildform heutiger Kunst fällt Schülein durch eine mild blühende Farbigkeit auf. Mit dieser wehenden, luftvollen Farbe klingt in ihm das flüssige Wesen des Impressionismus nach, mehr als das auf den ersten Blick vielleicht erscheinen mag. Nicht immer aber entsteht dabei der unerhörte Reichtum des Irrisierens, wie man ihn etwa aus der Richtung Renoirs kennt. Gegen derartiges ist Schülein doch gelblich monotoner und weniger ausgerundet ruhig in der Komposition. Seine Bildererscheinung ist einesteils zaghafter und anderenteils gesprächiger. Dabei sinken die oft weiblich anmutenden Malereien bei einiger Entfernung manchmal hauchend zusammen im bedrängenden Rahmen. Die Hauptrichtung des Expressionismus, wie sie etwa in Pechstein und dem mittleren Franz Marc vorliegt (um einen nord- und einen süddeutschen Meister herauszugreifen), wird konstatieren: reichlich viel locker Improvisatorisches, in der Skizze Steckenbleibendes, Hinhuschendes; mehr bauende, festigende Kraft würde nichts schaden. Die neue, eben einsetzende Phase moderner Malerei, wie sie im späten Grosz, Davringhausen, Mense, Schrimpf vertreten ist, wird fragen: Warum nicht mehr metallische und dingliche Präzision?

So schwebt Schülein gleichsam zwischen allen Gruppen, bald als milde Kreuzung ihrer Möglichkeiten, bald im Sinn der Schranke solcher Zwischenstellung.

Die Dombauhütte auf der Münchner Gewerbeschau ist wieder geöffnet, nachdem sie wegen Unruhe des verständnislosen Publikums hatte geschlossen werden müssen. Der anstößige Cruzifixus ist beseitigt. Das besichtigende Publikum hadert weiter, obgleich an sich immer mehr eingesehen werden müßte, daß Peter Behrens und seine Mitarbeiter, die sich hier im Sinn einer Bauhütte zusammenfanden, mit den Bildmitteln der modernen Kunst eine höchst originelle und in ihrer Art reine Leistung vollbracht haben, auf die München noch einmal als vorbildlich hinweisen wird, nachdem die übliche Zeit verstrichen ist. F. Roh.

Berliner Ausstellungen

Eine größere Spannung ist im Berliner Ausstellungswesen erst für Oktober zu erwarten. Namentlich die neuen Räume der Galerie Van Diemen & Co., Unter den Linden 21, werden zum ersten Male bei uns die russische Kunst in allen ihren während der Kriegs- und Revolutionszeit entwickelten Richtungen zeigen. Da die Ausstellung vom russischen Kommissariat für Wissenschaft und Kunst gemeinsam mit dem Auslandskomitee für die Hungernden in Rußland organisiert wird, so darf man von ihr eine vollständige Übersicht über die Kunstbestrebungen dieses bisher uns ziemlich verschlossenen Gebietes erwarten. — Inzwischen beansprucht die retrospektive Fayence-Ausstellung im Kaiser-Friedrich-Museum, über die hier noch eingehend berichtet werden soll, das rege Interesse des Publikums. — Von einigen kleinen Veranstaltungen der Kunstsalons bleibt nur wenig

zu sagen übrig. Das Kronprinzenpalais hat mit dem Mannheimer Kirchenbildermaler Wilhelm Oeser einen durchaus unglücklichen Versuch gemacht. Lediglich durch gewollte Anwendung gotischer Formenstarrheit ist diesem Kunstzweig nicht aufzuhelfen. Die Mängel an eigener Persönlichkeit sind durch kein der Vergangenheit entlehntes Surrogat zu ersetzen. — Ein vielversprechendes Talent führt die Gemäldegalerie Nicolai in der Malerin E. Witt vor. Ihre echte, natürliche Hingabe an den Gegenstand ihrer Darstellung verleiht besonders den Bildnissen Wärme und Innigkeit, auch wo das formale Können sie noch im Stiche läßt. Ihr feiner Farbensinn kommt in verschiedenen Blumenstücken voll zur Geltung, um so mehr als sich hier mit ihm eine sicherere Strichführung verbindet. Sehr zum eigenen Nachteil hingegen fordert an gleicher Stelle Leo Prochownik mit seinem für Freiburg bestimmten Wandgemälde „Die Gesetzgebung Moses" die Kritik heraus. Diese völlig mißlungene Leinwand ist ein unschönes Gemisch von weichlichen und brenzlichen Farbtönen und zeigt in der figuralen Anordnung mit ihren grotesken Anklängen eine komplette Verständnislosigkeit für jedes malerische Problem. — Die September-Ausstellung des „Sturm" beherrscht der Russe Serge Carchoune mit seinen bildlichen Erklärungen des ornamentalen Kubismus. Also eine Art Abc der Kunst, die Veranschaulichung einer Theorie, die nichtsdestoweniger bei aller Buntheit grau bleibt. Eine lebendige Erquickung bilden daneben die neuen Arbeiten von Jacoba van Hemskerck. Auch Helene wirkt in einigen Reliefs durch ihr fröhliches Formen- und Farbenspiel, während ihre Statuen an Echtheit der Empfindung von den ausgestellten Neger-Plastiken der Südsee doch weit übertroffen werden. Curt Bauer.

Von Künstlern und Gelehrten

Der Landschafter Paul Thiem, dessen gemütvolle Kunst durchaus in der Münchner Überlieferung wurzelt und der in den letzten Jahren mehrfach Sonderausstellungen gezeigt hat (der verstorbene Henry Thode hat über ihn einmal in „Westermanns Monatsheften" geschrieben), ist Mitte September 64jährig in Starnberg gestorben. Er war der Sohn des bekannten Sammlers Thiem in San Remo. — 89 Jahre alt ist kürzlich Léon Bonnat, der viele Jahre lang Leiter der École des Beaux-Arts gewesen ist, gestorben. Das man im Luxembourg, im Panthéon und im Petit-Palais Werken seiner Hand begegnet, bedeutet wenig für das künstlerische Ausmaß seiner Kunst, die sich in durchaus bescheidenen Grenzen hielt. Denn zumal seine Porträts, von denen er auch in den letzten Jahren immer wieder einige an offizieller Stelle zeigte, waren nie mehr als lebenswahr und selbst die Bewegung des Impressionismus — von der neuen Kunst ganz zu schweigen — hat sein Schaffen nicht berührt. Für die Kulturgeschichte Frankreichs ist jedenfalls der Sammler Bonnat, der speziell seiner Vaterstadt Bayonne eines der schönsten Provinzmuseen geschenkt hat, bedeutsamer gewesen als der Maler. Daß er diese seine Stiftung auch in seinem Testament nicht vergessen, darüber ist an anderer Stelle dieses Heftes zu lesen. — Die französische Malerin Georgette Agutte, die in dem Kreise der Neo-Impressionisten hervorgetreten ist und mit Marcel Sembat verheiratet war (den übrigens seine Betätigung als Vorkämpfer sozialistischer Politik nicht abgehalten hat, seinem Freunde Matisse ein kleines Buch zu widmen), ist ihrem Gatten freiwillig in den Tod nachgefolgt. — In Brüssel starb der begische Radierer Marc Henri Meunier, der sich während der letzten Jahre vor allen mit seinen, den Krieg behandelnden Radierungen einen Namen gemacht hat. — Alexander Struys, der vor einiger Zeit seinen 70. Geburtstag feierte, wurde aus der Mitgliederliste der belgischen Akademie gestrichen. Er trachtete vergeblich, die Ursache dieser Disqualifikation zu erfahren. Jedenfalls ist sie nicht in der Tatsache zu suchen, das Struys, wie bekannt, den Titel eines Weimarer Professors führt. Das Mißfallen seiner Kollegen dürfte er vielmehr dadurch erregt haben, daß er sich dem Beschlusse der Akademie widersetzte, die auf der Mitgliederliste figurierenden Deutschen und Österreicher zu streichen. Das französische „Institut" zeigte sich weniger kleinherzig als die belgische offizielle Welt; Struys ist nach wie vor dessen Mitglied. — Der Münchner Maler Georg Schrimpf hat einen Ruf als künstlerische Lehrkraft an das Dayton Museum of Arts, Dayton (Ohio), erhalten. Ebenfalls plant die Gemäldesammlung des gleichen Instituts eine Erwerbung mehrerer Werke des Künstlers.

* * *

Dr. Karl With bittet um Veröffentlichung der nachfolgenden Berichtigung: Die in Heft 15 des Cicerone über Essen gegebene Notiz veranlaßt mich zu der Richtigstellung, daß der als „der letzte Privatsekretär" von Osthaus bezeichnete „Jüngling" Fritsche niemals Privatsekretär von Osthaus, sondern ein Freund des Verstorbenen gewesen ist, dem es eine Freude war, sein Wissen und seine Ideen, die er selber nicht mehr hat verwirklichen können, einem jungen, aufnahmefähigen Menschen mitzuteilen und zu vererben. Nicht mit Unrecht ist Fritsche sich dieser Verantwortung und Aufgabe — wie ich seit längerem Gelegenheit hatte, festzustellen — bewußt. Es kann im übrigen noch als durchaus unentschieden gelten, ob solch ein Mensch, der erfüllt und begeistert vom geistigen Erbe eines älteren Freundes, sich nicht als ein berufenerer Sachwalter herausstellt als irgendein Außenstehender, der keinerlei Beziehungen zum Folkwang hat oder dem Osthaus völlig fremd oder nur der „Dilettant" war, als der dieser vielen galt.

Neue Bücher und Zeitschriften

W. Weisbach, Der Barock als Kunst der Gegenreformation. P. Cassirer-Verlag. Berlin 1921.

Daß die Kunst des Barocks in engster Beziehung zu der Gegenreformation steht, ist eine alte wohlbekannte Tatsache, im Grunde eine Selbstverständlichkeit. Aber diese verfluchten Selbstverständlichkeiten sind Eselsbrücken, heillose Verführer, nicht zu denken, nicht zu erleben, nicht einzudringen in den Kern. Gewonnen wird erst etwas, wenn man sie flieht; den geistig-seelischen Tatsachen und ihrer Verknüpfung mit künstlerischen Absichten am konkreten Einzelbeispiel nachgeht. Das hat Weisbach getan und sein Buch hat ein großes Verdienst, die Heerstraße der Redensarten und Selbstverständlichkeiten verlassen zu haben und in die wirklichen Bezirke arbeitend eingedrungen zu sein.

Das Buch ist mit durchaus berechtigter Einseitigkeit festgelegt. Nicht eine neue Geschichte des Barocks soll gegeben werden, sondern einzig und allein der Nachweis der inneren Zusammenhänge zwischen den geistig-religiösen und seelischen Momenten und der Kunst, ein Nachweis, der das Wesen dieser Kunst restlos selbstverständlich nicht erschöpfen kann. Der Verf. rechtfertigt diesen Standpunkt, nach dem das Buch auch zu werten ist, im einleitenden Kapitel, in dem zugleich die historischen und psychologischen Grundlagen der Gegenreformation gegeben werden. Der Verf. gibt hier zum erstenmal mit sehr zahlreichen Quellenbelegen ein Bild der Kampfesstellung der Kirche und der daraus erwachsenden Reformvorschriften für die bildende Kunst. Mit Recht legt er aber mehr Wert auf die inneren Triebkräfte und seelischen Umstellungen, für die er die geistige Mobilmachung des Ignatius von Loyola und die spanische Mystik vor allem verantwortlich macht. Wenn ich auch den Ehrennamen, ja den Begriff: Mystik, an den Erkenntniserlebnissen eines Meister Eckehardt wenigstens gemessen — trotz Heiler —, für diese spanischen ekstatisch-religiösen Erlebnisse ablehnen muß, so berührt diese Einschränkung den Wert der tiefgehenden Kennzeichnung des Verf. keineswegs. Die Zustände, Gesichte, Visionen usw. der hl. Theresa, unbedingt der größten religiösen Kraft der Zeit, haben mit wirklicher Mystik nichts zu tun. Weisbach kennzeichnet das Wesen aber richtig und hebt als besondere Züge: Askese, Erotik und — namentlich auch für die bildkünstlerische Wiedergabe von Bedeutung — die weitgehende Selbstanalyse der halluzinatorischen und anderer Zustände und die damit verbundenen naturalistisch-illusionistischen Einschläge als Hauptmerkmale hervor. Wie wenig wir es bei den entscheidenden geistigen Unterströmen mit reiner Mystik zu tun haben, geht mit besonderer Klarheit aus der Stärke einerseits des erotischen, ferner eines von Weisbach glücklich heroisch genannten Verlangens und krasser Vorliebe für alles Schaurige und Grausige hervor. Das, was einem Meister Eckehardt als nichts mehr, als weit hinter ihm liegend und wesenlos erscheint, beansprucht hier einen breiten Raum. Der Weg zur Mystik, zu dem auch die Ekstase gehören kann (nicht muß), spielt überhaupt die Hauptrolle.

Im II. Hauptteil des Buches führt uns der Verfasser die Niederschläge in der Kunst vor, indem er die „Entwicklung", Ausbreitung und endgültige Formergreifung und Zerschleifung der einzelnen Momente wie des Heroischen, der Mystik, Erotik, Asketik und Grausamkeit im Verlauf der tatsächlichen Werksetzungen genau verfolgt. Den z. T. ausgezeichneten Interpretationen ist nicht zu widersprechen, abgesehen von obiger Einschränkung hinsichtlich des Begriffs: Mystik. Diese durch und durch äußerliche Zeit und pathetisch-ekstatisch erregte Religiosität haben nicht einen mystischen Künstler hervorgebracht. Denn unter einem solchen verstehe ich natürlich nicht einen irgendwie beschreibbaren mystischen Inhalt darstellenden, sondern einen — um ein Beispiel zu nennen — von innen her Wirklichkeiten schauenden wie M. Grünewald, dessen Mystik keineswegs in bildhafter Verwertung mystisch-symbolischer Vorstellungen, sondern in einer Erlebnisart zu suchen ist, die selbst schöpferisch empfangend an die geheimen Gründe alles Seins gerührt hat.

Das Schlußkapitel: Die gegenreformatorische Kunst und das Heilige trägt einen unglücklichen Titel. Das Heilige hat mit Kult, kultischen und machtpolitischen Mitteln der Kirche nichts zu tun. Der Verfasser gibt in dem Kapitel in Wirklichkeit eine Darstellung der Mittel, deren sich die gegenreformatorische Kirche in weitverzweigter Weise zur Erregung religiöser Stimmungen und Bezwingungen bedient hat. Dies ist vom Verf. in allgemeinen Zügen und mit guten Hinweisen auf Wirkungen, die sich in der Architektur, Altaranlage, Plastik, Malerei, besonders Deckenmalerei, daraus ergeben haben, dargestellt.

Das Buch geht im Wesentlichen auf italienische und spanische Kunst ein. Die flüchtigen Streiflichter auf die deutsche Kunst wären als irreführend und unzureichend besser unterblieben. Welch selbständige und höchst sorgfältig zu behandelnde Sache der deutsche Barock, die ganze Geistigkeit der Zeit gewesen ist, belehrt ein Blick in die Lyrik allein. (Vgl. Fr. Strich: Der lyrische Stil des 17. Jahrhunderts.) Und die bildende Kunst steht dem nicht nach. Hier passen die für die romanischen Länder gegebenen Grundlagen schon nicht — und dazu kommt viel Entscheidendes und ganz anderes.

Doch dieser Einwand will den Wert des Werkes nicht herabsetzen. Das Buch ist vortrefflich ausgestattet und darf als ein inhaltreicher

Beitrag zur Geschichte des italienischen und spanischen Barocks bezeichnet werden.
V. C. Habicht.

Karl Lohmeyer, Die Briefe Balthasar Neumanns an Friedrich Karl von Schönborn, Fürstbischof von Würzburg und Bamberg, und Dokumente aus den ersten Baujahren der Würzburger Residenz. (Das rheinisch-fränkische Barock Band I) Gebr. Hofer, Verlagsanstalt Saarbrücken-Leipzig.

Die Kunstwissenschaft, die sich seit etwa zehn Jahren nachhaltiger wieder der Erforschung des deutschen Barock zugewendet hat, dankt dem Heidelberger Museumsdirektor eine ganze Reihe wichtiger Einzelforschungen, die sich nicht zuletzt auch auf die Tätigkeit Balthasar Neumanns beziehen, mit dessen Namen der Bau des Würzburger Residenzschlosses für alle Zeiten verbunden bleibt. Was durch Lohmeyers emsige Arbeit bereits vorbereitet war, verdichtet sich in der vorliegenden umfangreichen und durch eine Reihe prächtiger Bildtafeln ausgestatteten Publikation zu einem unzweideutigen Dokument, das fortan berufen ist, der Kunst und Kulturgeschichte der Zeit eine in mehr als einer Beziehung aufklärende Grundlage zu geben. Abgesehen von der Baugeschichte der Residenz selbst, mit der sich der prachtliebende Fürstbischof Friedrich Karl von Schönborn für alle Ewigkeit ein Denkmal gesetzt hat, erweist die Summe der hier vereinigten Briefe und Dokumente einmal, daß man Balthasar Neumann schlechthin nicht mehr wie bisher als den Architekten dieses schönsten deutschen Barockbaues ansprechen kann, auf der anderen Seite aber auch überzeugend, wie die Einheitlichkeit des Zusammenwirkens aller Künste jener Zeit allein durch die Architektur Ziel und Auftrieb empfing. So spiegelt die Geschichte dieses Baues im großen den schöpferischen Sinn einer Epoche wider, die unter dem Glanz neuerstandenen deutschen Fürstentums zu den künstlerisch produktivsten aller Zeiten rechnet. Wie wechselvoll im einzelnen die Vollendung dieser Residenz vorangeschritten ist, wie viele Hände neben dem anfangs völlig untergeordnet beschäftigt gewesenen Neumann daran teilgehabt haben, welche Wege dessen eigentliche Entwicklung gegangen ist, die mit der beim Würzburger Bauwesen durchgemachten Schule ihren glänzenden Anfang nimmt, das und noch vieles mehr faßt die von Lohmeyer dem Bande vorangestellte Einleitung zusammen, deren klarer Aufbau und Tiefgründigkeit den besten Auftakt zu dieser wichtigen Sammlung authentischer Quellenschriften bildet. Mehr von dem auch menschlich ungemein ansprechenden Inhalt dieses in jedem Sinne als Zeitdokument unentbehrlichen Buches zu verraten, das eine der wichtigsten Quellenschriften deutscher Kunstgeschichte überhaupt ist, fehlt hier der Platz. Ein Teil der wertvollsten Arbeit des Herausgebers ist überdies in den am Schluß vereinigten Anmerkungen enthalten, und daß den Briefen selbst noch eine Sammlung von 185 wichtigen, auf die Baugeschichte bezüglichen Dokumenten (unter Mitarbeit von Walter Boll) angeschlossen werden konnte, die ein glücklicher Fund ans Tageslicht gebracht hat, ist für diese wohlgelungene Publikation durchaus nicht nebensächlich. So darf man mit Recht nach dieser ersten vielverheißenden Probe eines neuen Serienunternehmens, das der Erforschung des rheinisch-fränkischen Barock gewidmet sein soll, auf deren Fortsetzung doppelt gespannt sein. B.

Dr. Gustav Bossard: Die Zinngießer der Schweiz und ihr Werk. Band I. Kommissions-Verlag Karl Strübin, Zug 1920.

Dr. med. Gustav Bossard in Zug ist seiner engeren Heimat schon längst als ein eifriger und erfolgreicher Zinnforscher bekannt. Seine Tätigkeit als vielbeschäftigter Arzt gestattete ihm bisher aber nicht, sein reiches Wissen im Bereiche der Geschichte des Schweizer Zinngießerhandwerks weiteren Kreisen durch Publikationen zugänglich zu machen. Nur im Jahrbuche des Schweizer Alpenklubs erschien aus seiner Feder 1907 eine kleine Monographie über Zinnkannen, in der die Hauptformen der Schweizer Kannen zusammengestellt und auf fünf Grundtypen zurückgeführt sind. Das Material für das oben angezeigte Werk hat Bossard im Laufe von über 20 Jahren gesammelt. Neben einer kurzen Einleitung und einigen Aufklärungen über die verschiedenen Arten von Zinnmarken enthält der I. Band 43 Tafeln mit 866 Abbildungen von Zinngießerzeichen, Bodenrosetten, Schützengabenzeichen und anderen auf Schweizer Zinngeräten vorkommenden Stempeln. Auf breitester Grundlage gibt er ein anschauliches Bild von all den Marken und Stempelarten, die uns auf Schweizer Zinngeräten begegnen können, und den Möglichkeiten, die zur genaueren Lokalisierung für die einzelnen Geräte zur Verfügung stehen. Beachtenswert ist die ausgiebige Berücksichtigung der Bodenrosetten. Wenn Marken fehlen oder wegen ihres schlechten Erhaltungszustandes unbestimmbar sind, bilden die häufig auf den Böden der Schweizer Kannen angebrachten Reliefguß-Medaillons mit Rosetten oder Stadtzeichen ein wichtiges Hilfsmittel für Ortsbestimmungen, da sich die zugehörigen Gußformen oftmals von Werkstatt zu Werkstatt vererbt haben.

Die Zinnstempel der deutschen Kantone der Schweiz zeigen im allgemeinen große Verwandtschaft mit den süddeutschen Marken. Ihre Bestimmung bereitet in den weitaus meisten Fällen nur geringe Mühe, sobald man über die nötige Kenntnis der Stadtwappen verfügt. Ein erheblich schwierigeres Kapitel bilden die Zinnmarken der südwestlichen Schweiz. Stadtzeichen kommen dort nur selten vor; dadurch ist die genaue

Lokalisierung vieler Marken sehr erschwert. Auch die Bossardschen Deutungen bedürfen da und dort noch mancher Berichtigung und Ergänzung. So hat der Autor bereits selbst einen kleinen Nachtrag mit „Korrekturen und Ergänzungen zu Band I" geliefert. Einige Marken hat Bossard mit Unrecht für die Schweiz in Anspruch genommen. Zum Beispiel gehören die Stempel Nr. 261 nicht dem David Kunz in St. Gallen, sondern dem Meister D. E. in Glogau in Schlesien und Nr. 594 nicht einem Solothurner Zinngießer, sondern dem Georg Christoph Weber in Ulm.

Handlich und übersichtlich steht den Markentafeln der Text mit den Orts- und Meisterbestimmungen gegenüber. Hier will nur die lakonische Kürze nicht immer behagen. Man vermißt oft ungern jegliche Quellenangaben. Man erfährt meist nichts über die Gegenstände, denen die Marken entnommen sind, und über die Urkunden, die die Namen und Daten geliefert haben. Vielleicht bietet der II. Band des Werkes Gelegenheit, manches davon nachzuholen. Auch möchte ich empfehlen, dort einige amtliche Verordnungen über das in der Schweiz von der Obrigkeit oder den Zünften vorgeschriebene Mischungsverhältnis von Zinn und Blei sowie einige amtliche Festsetzungen über das Markenwesen zum Abdruck zu bringen. Einerseits würde das gewiß zum besseren Verständnis mancher Markenart beitragen, andererseits wäre die Möglichkeit eines Vergleichs mit den reichsdeutschen Bestimmungen entschieden von großem Interesse.

Diese kleinen von mir vorgebrachten Wünsche sollen uns die Freude an dem Werke nicht beeinträchtigen. Alle Zinnliebhaber werden die Fertigstellung dieser mühevollen Arbeit gewiß dankbar begrüßen. Die Zinnliteratur ist durch das Bossardsche Werk um ein wichtiges Handbuch reicher geworden. Zu bedauern ist nur, daß bei den heutigen Valutaverhältnissen die Anschaffung für den reichsdeutschen Sammler mit erheblichen finanziellen Opfern verbunden ist.

E. Hintze.

Alt-Bayern, Ein Bilderband zur Heimatkunde mit rund 200 Abbildungen von Städtebildern und Baudenkmälern aus Ober- und Niederbayern und der Oberpfalz. Herausgegeben von Dr. Hans Karlinger. Roland-Verlag, München 1922.

Dieses ungemein sympathische Buch, dessen vorzügliche Einleitung und Anlage für ähnliche Publikationen, die der Vertiefung der Heimatkunde dienen sollen, vorbildlich sein könnte, wird nicht nur den großen Kreis der wanderlustigen Kunstfreunde interessieren, sondern auch dem Mann von Fach manche freundliche Überraschung bieten. Gerade in der Auswahl der 195 Abbildungen, die durchweg außerordentlich klar sind, hat sich der feine psychologische Instinkt des Herausgebers bewährt. Denn dieser Teil gibt nicht nur im Sinne des Einzelgebietes das beste und eindringlichste Material, sondern berührt besonders wohltuend durch die Art, wie gleichzeitig mit dem Gegensätzlichen von Landschaft und Bevölkerung auch das architektonisch und kunstgeschichtliche Moment bildlich ähnlich herausgestellt wird. Die von einem tiefen Gefühl für die Eigenart der Heimat erfüllte Einleitung des vortrefflichen Kenners aber ist für jeden, der ein Stück Vergangenheit und Gegenwart begreifen will, eine ungemein fesselnde Lektüre, die in knappem Umriß und trotz des ungeheuer zusammengedrängten Materials alles Wesentliche verarbeitet hat, um Alt-Bayern und die Kenntnis altbayerischer Geschichte und Kunst zu vertiefen. Ein besonderer Anhang gibt in knapp geprägten Anmerkungen die Daten und kunstgeschichtlichen Hinweise zu den Orten und Städten, denen das Illustrationsmaterial entnommen ist. Ein ausführlicher Literaturnachweis ist an dieser Stelle außerdem besonders dankbar zu begrüßen, weil er jedem für diese oder jene Einzelheit stärker interessierenden Leser die Möglichkeit vertieften Studiums darbietet. Alles in allem ein Buch, das nach Anlage und Ausführung weiteste Verbreitung finden sollte. B.

Armin Hausladen, Köstlichkeiten aus dem Münchener Residenzmuseum. Mit 59 Bildtafeln. Verlag für praktische Kunstwissenschaft F. Schmidt, München.

In der Tat, etwas Köstliches wird hier in Text und Tafeln geboten. Man kann dem Verfasser Glück wünschen zu seinem hübschen Einfall. Aus der Fülle all der Herrlichkeiten, die die Münchner Residenz, selbst eine Köstlichkeit allerersten Ranges, aufzuweisen hat, eine beschränkte Anzahl herauszugreifen, mag dem Verfasser nicht leicht gefallen sein. Man hätte statt des einen eine ganze Reihe von Bänden erscheinen lassen können. Bietet doch unser Residenzmuseum in seiner so liebevoll geschmackvollen Aufstellung, die unter Wahrung des originalen ursprünglichen Raumeindrucks in allerglücklichster Weise Innenausstattung und Mobiliar mit dem architektonischen Rahmen harmonisch zu verschmelzen weiß, dank der unermüdlichen hingebenden Tätigkeit seiner leitenden Beamten eine Gelegenheit allerersten Ranges, sich mit dem Wesentlichen aller Stile seit 1590 vertraut zu machen und tiefer in die Spezialgebiete der Geschichte des Möbels, der Teppiche, des Porzellans wie des Kunstgewerbes überhaupt einzudringen. Bietet doch schon eine flüchtige Wanderung durch diese einst so lebendigen prunkvollen und festlich rauschenden Zimmerfluchten und Galerien einen hohen künstlerischen Genuß. Auch Hausladens Buch dürfte den Spezialforscher wie den Kunstkenner und -liebhaber in gleicher Weise

fesseln. Eine knappe Einführung unterrichtet, allerdings nur in allgemeinsten Umrissen, aber treffend, über die bedeutendsten Herrschergestalten aus Bayerns Geschichte, die für Bau und Einrichtung bestimmend waren. Dann folgen die 59 Köstlichkeiten, die der Verfasser in Details hervorragender Stuckaturen, von Wandbespannungen und Gobelins, in Wandarmen, Feuerhunden, Vasen, Porzellanfiguren, Prunk- und Ziertischen, Kommoden, ja Türen und ganzen Kabinetten usw. erblickt, deren Kreis man wohl auch noch erweitern, ebenso aber auch einschränken könnte. All diese köstlichen, lockenden Dinge werden in lockender, ja schwärmerisch begeisterter Sprache analysiert und erklärt. Wobei sich der Stil dem prunkenden Pathos der Spätrenaissance und des Barocks, der eleganten soignierten Zierlichkeit des Frührokoko, dem berauschend Vibrierenden des vollen Rokoko u. dgl. m. mit einfühlender Grazie anpaßt. Schade, daß manches, wie die Kostbarkeiten der reichen Kapelle und der Schatzkammer noch nicht zugänglich ist, schade auch, daß neben den ausgezeichneten Detailaufnahmen nicht zugleich auch immer das betreffende Ganze zur Abbildung gelangen konnte. Der vollständigeren Übersicht halber wäre eine Angabe, wo sich z. B. die prachtvolle blanc-de-Chine-Vase, Tafel 87, oder die Porzellanfiguren, Tafel 89ff, aufgestellt befinden, nicht unerwünscht gewesen. Wo steht der Prunktisch Tafel 55? — Für ein Inhaltsverzeichnis am Schlusse des Bandes wäre man wohl ebenfalls sehr dankbar gewesen. Aber daß durch solche Publikationen jedem die Augen für die Schönheit tausender von Einzelheiten geöffnet werden, die man sonst leicht übersieht, ist nicht das geringste Verdienst dieses Buches. Nasse.

Maurice Denis. Nouvelles Théories sur l'Art moderne, sur l'Art sacré. (L. Rouart et J. Watelin, Editeurs, Paris.)

Der Maler Maurice Denis gab sein erstes Buch 1913 heraus. Es hieß „Théories" und ist seitdem in vierter Auflage erschienen. Es bestand aus Studien, Vorträgen, Kritiken, denn dieser kulturbewußte Künstler lehnt es nicht ab, die Pariser Ausstellungen als Kritiker, ja als Polemiker zu besuchen und sich je nachdem in der Presse zu äußern. Er selbst stellt den Typus jenes Künstlers dar, den er immer wieder als den notwendigen innerhalb der Gesellschaft fordert: nicht den Spieler und Tändler mit der Schönheit, sondern den Gesinnungsträger. Aber in seiner Terminologie und in seiner Person hat diese Bezeichnung nichts Düsteres, nichts Asketisches. So sehr er der Abstraktion in Kunst und Leben das Wort redet, bewahrt ihn vor der Verdorrung eben jener, allen Lateinern gemeinsame Einschuß selbstverständlicher Sinnlichkeit. Denis gehört zu den Frondeuren des Impressionismus; ihm setzte er in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts mit jenem Kreise der „Nabis", dem u. a. Pierre Bonnard, Eduard Vuillard, später Jean Verkade und J. Maillol angehörten, während Gauguin der Gruppe nur durch geistige Fäden verknüpft war — dem Impressionismus, der in diesem Kreise als traditionslos angeprangert wurde, stellte Denis den Symbolismus entgegen, womit er das tat, was gegenüber Zola ein Mallarmé, ein Verlaine tat. Seine religiöse Grundanlage führte den Künstler immer mehr dem Katholizismus entgegen. Heute ist er vollkommen zum Sachwalter der sakralen Kunst geworden und ist tätig bemüht sowohl um die Hebung der handwerklichen Seite der Kirchenkunst wie um die Modernisierung des katholischen Kunststils. Der wertvollste Teil in seiner neuesten Veröffentlichung ist dementsprechend die Schlußreihe, wo er sich mit schöner Wärme, Sachkenntnis, Gemeinschaftsliebe für die Neugeburt christlich-katholischer Kunstheiligkeit einsetzt. Den Deutschen verweist er in seinem Buch manchen üblen Einfluß auf die französische Massenfabrikation devoter Gegenstände; aber da er in seinem ersten Band sich als ein guter Versteher germanischen Wesens zeigte, müssen diese Ausfälle wohl auf Rechnung der Kriegsneurose gesetzt werden. Huebner.

Richard Hamann, Kunst und Kultur der Gegenwart. Verlegt durch das kunstgeschichtliche Seminar in Marburg. 1922.

Unter dem Massenaufgebot von Broschüren unserer Tage nimmt die Arbeit von Hamann wegen ihrer gediegenen, geistigen Fundierung eine erste Stelle ein. Aus dem reich verzweigten Komplex der Künste, Wissenschaften und des Wirtschaftslebens schält er sein Thema heraus.

Mit dieser klar formulierten Studie sollte sich jeder, den diese Probleme interessieren, auseinandersetzen, denn wenn man auch nicht in allen Punkten dem Verfasser beistimmen kann, so zwingt er uns überall zum Nachdenken, zur eigenen Stellungnahme.

Nach treffenden Analysen des Impressionismus und des künstlerischen wie literarischen Expressionismus, der „mit einer Unerbittlichkeit auftrat, wie sie nur bei nahen Verwandten üblich zu sein pflegt", charakterisiert Hamann drei Ideen, die er in der neuen Lebenshaltung wirksam sieht: Produktivität, Objektivität, Spiritualität. „Im Zusammenhang mit der das heutige Leben überwuchernden und bestimmenden Rolle von Industrie und Technik beginnt dieser Wert des Gemachten, der Produktivität, seine Rolle zu spielen und erhebt etwas, daß bisher nur Nützlichkeit und Lebensnotwendigkeit bedeutete, zu führendem und eigenem Wert."

Hamann, der die Schäden seiner Zeit scharf erkennt (z. B. den Widersinn des Expressionismus mit seiner „deformierenden Blasphemie" religiöse Kunst zu geben oder der ungläubigen

Wissenschaft, die das Heilige als Angelegenheit des menschlichen Geistes einerseits beweist, andererseits Gottesdienst darauf bauen zu können glaubt), verfällt aber nicht in Spenglerschen Pessimismus, sondern erhofft von der Vergeistigung des Daseins das Heil unserer Kultur. „Deshalb gilt es nicht die wissenschaftliche Forschung durch luftige Konstruktionen, durch reinen Geist zu ersetzen, sondern auch hier den mechanisierten Betrieb mit Geist zu erfüllen, aus den Tatsachen heraus, die geistig zwingenden und treibenden Zusammenhänge zu entwickeln."

S. Schwabacher.

Egon Schiele im Gefängnis. Aufzeichnungen und Zeichnungen herausgegeben von Arthur Roeßler. Verlag Carl Konegen, Wien-Leipzig 1922.

Erinnerungen an Egon Schiele. Marginalien zur Geschichte des Menschentums eines Künstlers von Arthur Roeßler. Verlag von Carl Konegen, Wien-Leipzig 1922.

Das erste dieser beiden Büchlein über Egon Schiele enthält auf 40 Seiten die in Tagebuchform gehaltenen Aufzeichnungen des Künstlers über seine vierundzwanzigtägige Gefängnishaft, die nunmehr als „bösartiger Mißgriff übereifriger Sittlichkeitsschnüffler und leidvolles Martyrium eines bei Lebzeiten mißverstandenen Künstlers" erscheint. Die beigegebenen Abbildungen geben ein Selbstporträt und acht während der Haft gezeichnete und aquarellierte Blätter, die die Eintönigkeit des Gefängnisses mit intensivster innerer Spannung ausschöpfen und zum Besten gehören, was Schiele und überhaupt die deutsche Graphik der Vorkriegszeit geschaffen hat. Kommt in diesem Büchlein der Künstler selbst in seinen Aufzeichnungen und Zeichnungen zu Worte, so geben die „Erinnerungen" von der Hand des neben Klimt besten Freundes und Förderers Schieles tiefe Einblicke in dessen kindliches Menschentum, das von seiner Künstlerschaft nicht zu trennen ist. Alles, was in Kriegs- und Nachkriegszeit seine weiteren Kreise zog, Primitivismus, Gotik, Exoten, kosmischen Sehnen usw., war in diesem Künstlermenschen bereits lebendig, noch unberührt von modischer Sucht, auf der weichlicheren, unbewußteren, aber desto empfänglicheren Basis des österreichischen Kulturgrenzlers. Roeßler hat auch mit diesen beiden Büchern wertvolle Steine zu einem lebendigen Denkmal für den Jungverstorbenen und auch heute noch zu wenig Gewürdigten beigebracht. In der ihm gewohnten bescheidenen Art tritt er als Autor womöglich ganz zurück, und beschränkt sich mehr und mehr auf eine liebevolle Vorführung des Tatsachenmaterials. Dadurch dürfte er mehr zum Verständnis des Wiener Künstlers beitragen, als dies sonst von einer modisch eingestellten Kunstschriftstellerei geschieht, welche die Wiener Schule um Klimt in einer einseitigen Forderung nach nur Malerischem mit „krankhafte Psychologie ornamentierender Paraphrasen" zu erledigen suchte.

H. G.

Bô Jin Râ, Das Reich der Kunst. Ein Vademekum für Kunstfreunde und bildende Künstler. Verlag der weißen Bücher. München 1921.

Das Büchlein, das sich nicht eigentlich an den Kunsthistoriker wendet, wohl aber an den ehrlichen und ernsthaften Kunstliebhaber, ist mit dem heißen Atem eines für seine Anschauungsweise begeisterten Idealisten geschrieben, der, erschreckt vom bunten Wirrwarr der Kunstrichtungen unserer Zeit, nach neuem geistigen Inhalt, nach neuen Werten sucht. Der Verfasser, dessen warme Sprache überall, auch da, wo er manch Selbstverständliches vorbringt, äußerst sympathisch berührt, vermißt schmerzlich die Einheit von Kunst und Leben, von Kunst und Volk in unserer zerrissenen modernen Zeit, wendet sich gegen alles Äußerliche, Oberflächliche im Kunstschaffen und in der Kunstbetrachtung, gegen die nichtssagenden Schlagworte, gegen Überschätzung des Technischen, des Publikumserfolges usw., und möchte in erster Linie wieder einem Stil das Wort reden, der Harmonie mit geistigem, seelischem Inhalt eint. Denn Kunst sei das Reich der Seele, auch das Häßlichste trage noch einen Gottesfunken in sich, der nur in einem Kunstwerk zu erlösen sei. — Über „künstlerisches Sehen", über „plastisches Empfinden" und anderes äußert sich der anscheinend dem Theosophischen nahestehende Verfasser in sehr nachdenklich anregender Weise, nimmt zur modernen Kunst, zum Expressionismus von seinem Standpunkt aus Stellung, und fordert letzten Endes eine Zukunftskunst, die wieder „zwar nicht Madonnen malen wird und dennoch wieder auf den Bahnen dieses abgeklärten, harmonieerfüllten Überweltbereichs zu wandeln weiß", wie einst zur Zeit Raffaels. Wobei das Gegeneinanderausspielen von Rembrandt und Raffael nicht ohne Gefahr ist!

N.

Die neue Kunstzeitschrift „Belvedere"

die sich als „illustrierte Zeitschrift für Kunstsammler" bezeichnet, ist kürzlich in Wien unter der Herausgabe von E. W. Braun, dem bekannten Troppauer Museumsdirektor, und W. Suida in Graz erschienen und verdient, wenn die erste vorliegende Nummer ein Urteil gestattet, nicht zuletzt durch ihre üppige bildliche Ausstattung unbedingt Beachtung. Daß es einem solchen Unternehmen gelingt, in dem Eröffnungsheft eine Anzahl erstklassiger Beiträge zu vereinigen, ist erfahrungsgemäß selbstverständlich, und es muß vor allem in gegenwärtiger Zeit begrüßt werden, daß sich hier eine Reihe bekannter internationaler Forscher zur Mitarbeit eingefunden haben. Unter diesen seien u. a. genannt: Jos. Meder, Campbell Dodgson, O. v. Falke, O. Lanz, A. L. Mayer, G. E. Pazaurek und die Herausgeber selbst. Was

diese Zeitschrift sonst im Hinblick auf die aktuelle Berichterstattung aus deutschen und außerdeutschen Kunstzentren bringt, wiederholt mehr oder weniger Dinge, die an anderer Stelle sehr viel schneller und zum Teil auch sehr viel besser mitgeteilt werden, und man darf füglich bezweifeln, ob eine Monatszeitschrift überhaupt in der Lage ist, in diesem Punkt mit den Ereignissen Schritt zu halten. Soweit das „Belvedere" Sammlerzeitschrift sein will, wird ihre Zukunft in erster Linie von der Qualität des Materials abhängen. Was dagegen den Ehrgeiz nach Aktualität und internationaler Einstellung angeht, so glaube ich nicht, daß die hieran geknüpften Ambitionen in Erfüllung gehen können, weil dafür Wien viel zu sehr außerhalb der Ereignisse liegt, obwohl das Blatt in erster Linie offenbar berufen sein soll, dem Wiener Kunsthandel nach außen hin Propaganda zu leisten. Die Ausstattung als solche läßt im ganzen noch zu wünschen übrig. Schon der klebrige Umschlag mit dem unmöglichen Titel ist durchaus unerfreulich und in schreiendem Gegensatz steht zu den zum Teil hervorragenden Lichtdrucken der in viel zu großer Type auf mangelhaftem gelben Papier gedruckte Text. Alles in allem ein Unternehmen, dessen Existenzberechtigung erst noch bewiesen werden muß. B.

Neuere italienische Kunstliteratur

Le Stanze Vaticane. — Edit. Danesi, Roma 1922.

Bei dieser Publikation handelt es sich um einen großen, reichen Folio-Band mit sehr schönen Reproduktionen der Stanzen Raffaels. Der Vatikan, auf dessen Kosten der Band erschienen ist, verdient keinen Soldo damit, im Gegenteil, der Käufer zahlt 1200 Lire — für schöne, sehr schöne Photographien, die trotz aller technischen Vollkommenheit doch nur Photographien sind und bleiben. Solchen unnützen Veröffentlichungen sollte ein Ende gemacht werden. Es existieren auch ohnedies ja genügend Abbildungen der Stanzen zur Verbreitung unter dem großen Publikum, während wirklich Sachverständigen und Künstlern auch die besten Abbildungen das Original niemals ersetzen können. Alles in allem ist und bleibt also dieser Band ein höchst unnützer Luxusgegenstand, dessen Kosten wesentlich besser für Bücher, die außer Reproduktionen auch Gedanken enthielten, angewendet worden wären.

Laudadeo Testi. — St. Maria della Steccata in Parma. Edit. Battistelli 1922. Firenze.

Laudadeo Testi, Superintendent der Museen in Parma, hat ein Buch über die berühmte Kirche St. Maria della Steccata geschrieben, das in seiner Art vorbildlich sein dürfte. Denn hier sind wissenschaftliche Analyse und Aufbau Hauptkennzeichen der Arbeit selbst und es tut einem doppelt wohl in einer Zeit, in der so viele unnütze Bücher voll leerer Worte gedruckt werden ein Werk vor Augen zu bekommen, das die Geschichte eines berühmten Baues in allen seinen Phasen verfolgt, zumal, wenn man daran denkt, daß St. Maria della Steccata, ein Zentralbau im Stile Bramantes, eine der interessantesten Kirchen der Renaissance ist. Diese wurde ursprünglich von Bernardino Zaccani begonnen dann von dessen Sohn G. F. Zaccani, dem eigentlichen Schöpfer des Baues bis 1526 fortgeführt. Da im übrigen diese Parmeser Kirche nach Anlage und Aufbau für viele der monumentalen Schöpfungen der gleichen Zeit typisch ist, darf man das Werk Testis doppelt freudig begrüßen.

„Architettura e Arte Decorativa".

Diese vom Verlag Bestetti e Tuminelli herausgegebene neue Zeitschrift präsentiert sich äußerlich in der gleichen würdigen Ausstattung wie die im selben Verlag erscheinenden Kunstzeitschriften „Dedalo" und „Bollettino ufficiale della Direzione delle Belle Arti". Außerdem aber bringen die bisher erschienenen sechs Hefte sehr bemerkenswerte Tatsachen, die das Resultat gründlichen Studiums auf dem Gebiet antiker und moderner Architektur und dekorativer Kunst sind. Die Zeitschrift will in erster Linie der künstlerischen und wissenschaftlichen Erhaltung der italienischen Monumente dienen und außerdem Organ für die Hauptschöpfungen zeitgenössischer dekorativer Kunst sein. Als Beispiel für den großen, zumal kunsthistorischen Wert dieses Organs sei der Inhalt des letzten Heftes notiert, das unter anderem folgende Hauptbeiträge (neben einer Reihe Chroniken und Bibliographien) enthält: Arch. Guiseppe Torres, La villa dei conti Papadopoli a Vittorio Veneto, di arch. Brenno del Giudice e pittore Guido Cadorin. — Prof. Marcello Piacentini, L'influenza dell' arte italiana nel Nord America. — G. Zucchini, Disegni di Antonio di Vincenzo per il campanile di S. Francesco a Bologna. A. C.

Kleine Anzeigen

Reise in Deutschland

Im Verlag von Erich Reiß, Berlin, ist kürzlich von Max Krell unter dem obigen Titel eine sehr lesenswerte und geistvolle Studie erschienen, in der zum erstenmal mit starken dichterischen Mitteln der Versuch gemacht worden ist, über das neue Deutschland grundlegend zu orientieren. Das völlig unprogrammatische Buch enthält im einzelnen wertvolle Beobachtungen über Kunststädte wie Wien, München, Berlin (diese von

einer verblüffenden Deutlichkeit (und Offenheit), und einige norddeutsche Provinzen. Im ganzen eine Arbeit, die als Dokument neuer Geistigkeit sehr beachtenswert ist.

Albert Gleizes als Kunstschriftsteller

Der französische Kubist Gleizes beschäftigt sich literarisch seit langem mit den Problemen der modernen Kunst, speziell dem Kubismus. Schon 1912 erschien von ihm in Mitarbeit seines Kollegen Metzinger eine Schrift unter dem Titel: „Du Cubisme", der 1918 eine erweiterte Broschüre über das gleiche Thema folgte. Grundlegend wurde sodann die aus seiner Feder veröffentlichte Arbeit: „Du Cubisme et des moyens de le comprendre." (1920), der nun im gleichen Verlag (J. Povolozky & Co., Paris), als Veröffentlichung eines in Paris in der Société de Théosophie gehaltenen Vortrags eine kleine Schrift gefolgt ist unter dem Titel: „La Mission Créatrice de L'homme dans le domaine plastique". Auch dies ein Buch, das durch tiefgründige Erkenntnis der formalen Prinzipien unserer Zeit die Grundlagen der geistigen Funktionen des neuen Menschen sucht.

Holbein der Jüngere

Diesem in letzter Zeit mehrfach monographisch behandelten Meister der deutschen Renaissance hat kürzlich Jos. Bernhart im O. C. Recht-Verlag, München, ein vorzüglich ausgestattetes Buch gewidmet, das durch seine wundervollen Lichtdruckreproduktionen nach Rötelzeichnungen Holbeins besonders wertvoll ist, aber auch als geistige Leistung eine Arbeit von besonderer Prägung und starker künstlerischer Intuition darstellt. Wie Bernhart den jüngeren Holbein im Rahmen des europäischen Kunstschaffens als Symbol nordischen Geistes im Gegensatz zu südlich-romanischer Kunst begreift und kulturpsychologisch in seiner Totalität aus dem übrigen Zeitgeschehen heraushebt, ist literarisch durchaus ungewöhnlich, so daß die schöne Veröffentlichung als Ganzes fortan als wichtiger Beiträge zur Holbein-Literatur gelten darf.

Wiener Bürgermöbel

In 2. vermehrter Auflage ist vor kurzem im Kunstverlag Anton Schroll & Co. in Wien mit 100 guten Lichtdrucktafeln das von Marianne Zweig herausgegebene Werk über Wiener Bürgermöbel aus Theresianischer und Josephinischer Zeit (1740—1790) neu erschienen. Das Werk gehört zweifellos zu den wichtigsten Publikationen aus der Geschichte des neueren Kunstgewerbes und hat auch als Vorlagesammlung einen besonderen Wert, zumal in einer Zeit, wo die Auflösung des ererbten Besitzes in Europa täglich weitere Fortschritte macht. Der einleitende Text hat gegenüber der ersten Auflage wesentliche Änderungen nicht erfahren. Dagegen sind 9 Abbildungstafeln neu aufgenommen worden.

Verschiedenes

Hamburg

Sachlich, wie es sich für eine Handelsstadt von der Bedeutung Hamburgs ziemt, deutete der Name „Überseewoche" ohne Umschweife oder Umschreibungen auf den Kern der Angelegenheit. Sie war im Wesentlichen eine kaufmännische und wirtschaftliche Veranstaltung. Für eine große kunstgewerbliche Exportausstellung, auf deren Zweck schon hingewiesen wurde, hatte die Kunstgewerbeschule ihre sämtlichen Räume zur Verfügung gestellt. In ihrer Art war sie ein Ereignis. Die meisten Zweige unseres modernen deutschen Kunstgewerbes waren mit ausgesuchten Beispielen vertreten; neue Wege für den Absatz, organisierte Auslandsvertretungen wurden angebahnt.

Die Ortsgruppe des deutschen Werkbundes hatte sich einen eigenen Ausstellungspalast in den Dammthoranlagen geschaffen. Der zackige Holzbau in starkfarbiger Bemalung, die den Absichten den Architekten leider eigenwillig entgegensteht, ist in seiner Groß-Strichigkeit und Kantigkeit ein Ausdruck unserer modernen Architektur, die ihre Stärke in sachlicher Zweckform sucht.

In den Räumen der alten Kunsthalle bot eine Siedlungsausstellung mit einer fast erdrückenden Masse von Material einen Überblick über den wirtschaftlichen Fragenkomplex des Wiederaufbaus.

A. R.-H.

Venedig

Der von Dreber gestiftete Preis von 2500 Lire für eine Landschaft im deutschen Pavillon der Internationalen Kunstausstellung fiel Max Liebermann für sein Bild „Kohlfeld", datiert 1912, zu. Den Preis von 5000 Lire erhielt der Tiroler Albin Egger-Lienz auf Grund seiner Sonderausstellung.

B.

Der Kunstmarkt

Math. Lempertz versteigert am 12. Oktober die Galerie Clemens Mantell †, Koblenz. Der Katalog nennt in der Hauptsache Namen der Münchner Genremalerei, darunter Defregger, Grützner, Spitzweg, Hackle, Ludw. Hartmann, Rudolf Epp, Ferd. Pacher, Felix Schlesinger, Friedr. Steinmetz und Hugo Kauffmann. Den Düsseldorfer Kreis vertreten neben anderen Monsen Askevold, V. Soltenberg Lerche, B. Vautier, Charles Webb. Der zweite Teil enthält Beiträge aus verschiedenem Besitz, darunter den Nachlaß Max Arntz, Köln. Hervorzuheben sind hier Werke von Camphausen, Clarenbach, Munkacsy, Aug. Weber, van Sevendonck, V. Fauerholdt, P. L. Kluijver, Albert v. Keller, Ludwig Gedlek, Charles Hoguet, Carl Jutz, Louis Toussaint und M. Schouten; von älteren Meistern: Ein Veronika-Schweißtuch aus dem Kreise des jüngeren Barthel Bruyn; drei große französische Barockbilder biblischen Inhalts, um 1700; Luca Giordano, Hercules und Omphale und Abraham Verhoef.

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

Brüssel

Die Kunsthandlung „Selection" gibt in der jüngst erschienenen Nummer ihrer gleichnamigen Zeitschrift bekannt, daß die schon gemeldete Schließung der Verkaufsräume rue des Colonies 62, welche aus geldlichen Schwierigkeiten erfolgen mußte, keineswegs das Ende der bisher geführten, der modernen Kunst gewidmeten Werbearbeit bedeute, „Selection" sei weder besiegt noch tot, werde vielmehr im kommenden Winter einige kleinere und größere Kunstausstellungen in Brüssel und Antwerpen sowie im Auslande einrichten. Die Zeitschrift „Selection" werde regelmäßig weiter erscheinen; man beabsichtigt, sie zu einer großen literarisch-künstlerischen Zeitschrift auszubauen.

Die kürzlich vom Salon Giroux veranstaltete Ausstellung moderner holländischer Malerei, von der bereits Meldung gemacht worden war, hat noch insofern eine sichtbare Nachwirkung gehabt, als die Zeitschrift „La Selection" eine Sondernummer über die moderne holländische Malerei herausgab. Das Vorwort schrieb Kaspar Niehaus, der Kunsthistoriker des Telegraaf und selbst Maler, einer der wenigen, die sich in Holland für die Moderne grundsätzlich und ausschließlich einsetzten. Die Wertungen und Namensnennungen, welche K. Niehaus gibt, stimmen ungefähr mit denen meines Buches über die „Neue holländische Malerei" überein, doch bezeichnet K. Niehaus außerdem noch als wichtig die Maler, C. Huidekoper, D. B. Nauminga, Ph. Smit.

F. M. Huebner.

London

Herr Johne Postle Heseltine, Curator der „National Gallery", hat nach einer Meldung des „Daily Telegraph" seine auserlesene Sammlung italienischer Renaissancebronzen an den Kunsthändler Alfred Spero verkauft, so daß von den Privatsammlungen, die 1904 an der Bronzenausstellung im „Burlington House" in London zu sehen waren, heute nur noch zwei bleiben, die von Wernher und die von Beit. Aus der rund sechzig Stücke umfassenden Kollektion Heseltines seien erwähnt: Florentinische Kinderfigur (15 Jahrh.); Marsyas, die Doppelpfeife blasend; eine Bronze, genannt der „Scharfrichter"; junger Herkules, eine Schlange erwürgend; Knabe Hermes (Schule Donatellos); Statuette der Minerva (Benvenuto Cellini zugeschrieben); Simson mit einer Eselskinnlade die Philister tötend (Pierino da Vicini zugeschrieben); Venus und Cupido (Raffaels Freund, Lorenzetti, zugeschrieben); Venus den Cupido im Gehen unterrichtend (wahrscheinlich flämischer Meister, der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. in Italien arbeitete); Figur einer kranken, ausgemergelten Frau (einem paduanischen Meister des 15. Jahrh. zugeschrieben); ferner Tiergruppen des 15. und des 16. Jahrh. (ein Rhinozeros, ein Elephant, eine Ziege u. a.).

B—r.

Philadelphia

Der bekannte Sammler Joseph Wiedener hat kürzlich Rembrandts „Kreuzabnahme", die vormals in der Sammlung F. v. Ganz war, für eine — wie es heißt — sehr bedeutende Summe erworben. Man nennt als solche eine halbe Million Dollar. Das Stück ist eine sehr schöne, freie, vollsignierte zweite Fassung der bekannten Kreuzabnahme der Eremitage von 1634.

Zu den Abbildungen

Wilhelm Kohlhoff, Lithographie (Abb. S. 799). Mit Genehmigung von Fritz Gurlitt, Berlin, dem in Vorbereitung befindlichen Mappenwerke „Tiere" entnommen.

Erscheinungstermin

Heft 20	19. Oktober
„ 21	2. November
„ 22	16. November

Redaktionsschluß

Heft 20	11. Oktober
„ 21	25. Oktober
„ 22	8. November

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Reitrain am Tegernsee, Post Rottach.

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone":

BERLIN: Curt Bauer, Schlachtensee bei Berlin, Adalbertstr. 35 / MÜNCHEN: Dr. F. Roh, München, Helmtrudenstr. 9, III / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Marienstr. 19 / ÖSTERREICH: Dr. Heinr. Glück, Wien 1, Grünangerstr. 10 / NIEDERLANDE und BELGIEN: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Willem van Outhoornstraat 29 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelsangstr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / ENGLAND: Dr. Fritz Bodmer, London WC 1, 34 Woburn Square / ITALIEN: Dr. Augusto Calabi, Mailand, Via Petrarca 16 / DÄNEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Hotel Belvedere, Raadhuspladsen / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 120 Haven Avenue, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Pietras 361 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92

Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2
Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Die Primitiven-Ausstellung im Haag

Mit vier Abbildungen auf drei Tafeln — *Von Max J. FRIEDLÄNDER*

Als Vorwort des englisch gedruckten Kataloges der Ausstellung ist ein von Max J. Friedländer an Herrn Bachstitz gerichteter Brief über die hervorragendsten Werke der Veranstaltung abgedruckt, dessen deutsche Originalfassung hier mit freundlicher Genehmigung des Verfassers mitgeteilt sei:

Verehrter Herr Bachstitz!

Sie haben mich gefragt, ob ich etwas Wissenswertes und etwa nicht allgemein Bekanntes über die primitiven Bilder sagen könnte, die Sie im Haag auszustellen beabsichtigen. Das Wenige, das ich zu Ihrer Katalogisierung beisteuern könnte, berichte ich Ihnen gern.

Im Mittelpunkt der Ausstellung behaupten wird sich vermutlich durch ihre klare Schönfarbigkeit jene Tafel, auf der die Geschichte des hl. Augustinus in mehreren Szenen dargestellt ist. Im Hintergrunde rechts ist die am häufigsten gemalte Episode aus der Legende dieses Heiligen zu sehen. In Nachdenken versunken wandelte Augustinus am Meeresstrande, als er ein Kind erblickte, das mit der Hand Wasser schöpfte. Auf die Frage nach seinem Tun sprach der Knabe, er wolle das Meer ausschöpfen und auf das „Unmöglich" des Heiligen gab er zur Antwort: „Unmöglicher nicht als für dich das Mysterium zu ergründen, über das du nachsinnest."

Diese Tafel ist mir seit langer Zeit bekannt und hat mich oft beschäftigt. Sie wurde 1895 von England aus in Berlin angeboten, kam dann nach Paris in die Sammlung der Marquise de Béarn. 1901 brachte sie der eifrige Kunsthändler Steinmeyer nach Köln und war arg enttäuscht, als ich keinen der bekannten altniederländischen Malernamen für das Bild, auf das er mit Recht große Stücke hielt, vorschlagen konnte. Er befriedigte den Namenshunger, der damals freilich noch nicht so heftig war wie heute, mit der Bezeichnung „Meister mit den silbernen Fenstern", obwohl er sich vergeblich nach Arbeiten von derselben Hand umsah. Sein amerikanischer Kunde Charles T. Yerkes war so klug, das namenlose Gemälde zu erwerben. Auf der Auktion der Yerkes-Sammlung in New York 1910 wurde es unter Nr. 18 einem deutschen Händler zugeschlagen und trat die Rückreise nach Europa an, eine Reise, die alte Bilder nicht häufig unternehmen. Dann erwarb es Herr Fritz von Gans.

Als in London am 3. April 1914 der Besitz Edwards des ersten Earls von Ellenborough bei Christies versteigert wurde, erblickte ich zum ersten Male ein Bild von derselben Hand wie die Augustintafel und freute mich nicht wenig der Aussicht, den Autor endlich kunstkennerisch zu fassen. Bei näherer Prüfung stellte sich heraus, daß ich anstatt eines zweiten Werkes des Unbekannten, den rechten zu der Augustinus-Tafel gehörigen Innenflügel gefunden hatte, auf dem der Tod des Heiligen in Gegenwart mehrerer Augustiner dargestellt ist. Dieser Flügel war unter Nr. 105 als „School of S. Marmion" in dem Christie-Katalog beschrieben, brachte genau so viel englische Pfund wie das Hauptbild in New-York Dollars gebracht hatte und gelangte durch Mr. Langton Douglas, der vor wenigen Jahren die Direktion der irischen Nationalgalerie übernahm, in diese Sammlung nach Dublin.

Der Autor des grandiosen Flügelaltars, von dem uns immer noch der linke Flügel fehlt, war um 1500 in Flandern tätig. Seine gleichmäßige Sorglichkeit und ruhige Gewissenhaftigkeit erinnern an Memling, mit dem er Temperament und Gesinnung teilt. Formensprache und Typik aber bleiben diesem Meister ganz fern und ich glaube nicht, daß wir einen Brügger Maler vor uns haben. Eher kommt Gent in Betracht. Einige Züge, namentlich im Faltenwurf, lassen Beziehung zu Hugo van der Goes wenigstens ahnen.

Drei ausgezeichnete Männerbildnisse schreibe ich mit mehr oder größerer Sicherheit dem Meister des Hl. Augustinus zu, nämlich einen jugendlichen Mann, der auf der

Poison d'or-Ausstellung in Brügge 1907 von Ch. L. Cardon ausgestellt war (Abg. im großen Werke über diese Ausstellung, Taf. 47, Nr. 195), ferner einen alten Mann mit einem Totenschädel in der Hand (Galerie zu Hermannstadt, Taf. 33 in der Publikation dieser Sammlung), endlich einen alten Mann mit einer Pelzkappe in der Sammlung Bray in St. Petersburg.

Das kleine, oben rund geschlossene Bild im Originalrahmen, mit der Madonna und den Heiligen Katharina und Agnes, erinnert mit einigen Zügen, namentlich der hellen und kühlen Färbung und der kecken, beinahe lustigen Beweglichkeit der Figuren so entschieden an Geertgen tot Sins Jans, daß die örtliche Herkunft dieser Tafel nicht zweifelhaft sein kann[1]. Als ein holländisches Werk aus der Zeit um 1500 verdient die rein erhaltene Tafel eingehendes Studium. Von der älteren holländischen Kunst ist uns ja so wenig erhalten geblieben, daß jedes Monument, das zu dem spärlichen Bestande hinzukommt, des höchsten Interesses gewiß ist.

Für die Vermählung Josephs mit Maria vermag ich einen Autornamen vorzuschlagen, freilich nur einen Notnamen aus kunsthistorischer Taufe. Dieses Bild stammt aus derselben Hand wie eine höchst merkwürdige Predigtszene im Louvre. Da im Hintergrunde des Pariser Bildes die Kirche St. Gudula sichtbar ist, betrachte ich den temperamentvollen Maler als einen Brüsseler und nenne ihn den Meister von St. Gudula. Im landschaftlichen Hintergrunde des Vermählungsbildes ist eine zur Stadtmauer führende Straße und mitten auf der Straße ein großer würfelförmiger Stein zu sehen. Dieselbe Örtlichkeit, wahrscheinlich ein Stück von Brüssel, ist auf einem Porträt in der Londoner Nationalgalerie zu finden, das ich mit mehreren anderen Werken dem St. Gudula-Meister zuschreibe. In einem demnächst erscheinenden Aufsatz habe ich mich noch ausführlicher über diesen Maler, der um 1490 tätig war, geäußert.

Wohl bekannt sind mir die schönen französischen Porträts, die Sie ausstellen wollen und zu denen ich auch das Bildnis eines bartlosen Mannes rechne, das sie vermutungsweise unter dem Namen Joos van der Becke verzeichnet haben.

Neben dem Bildnis eines bartlosen Mannes, das mit Recht Corneille de Lyon genannt wird, fesselt ebensowohl als Kunstwerk wie als historisches Dokument das Porträt eines Mannes, der die Kette des Ordens von St. Michel trägt. Der Dargestellte ist Gaspard II. de Coligny, Seigneur de Chatillon-sur-Loire, der als Führer der Protestanten 1572 der Bartholomäusnacht zum Opfer fiel. Eine dem Gemälde genau entsprechende Zeichnung befindet sich in der Bibliothèque Nationale zu Paris. Nach unserer freilich schwach fundierten Kenntnis der französischen Malkunst werden Bild und Zeichnung dem François Clouet zugeschrieben, der, seit 1540 premier peintre du roi, in demselben Jahre wie Coligny starb.

Die Kunst des Meisters von Frankfurt ist in den letzten Jahren wohl klar umrissen worden, so daß die beiden schönen Werke, die Sie von ihm besitzen, auf verständnisvolle Aufnahme stoßen werden. Schade, daß der schlecht gewählte Name das Mißverständnis am Leben erhält, dieser Maler sei ein Deutscher. Er ist sicherlich ein Niederländer und wahrscheinlich ein Antwerpener.

Das offenbar sehr schöne Männerporträt in Halbfigur mit dem Totenschädel und den Wappenschildchen kenne ich leider bisher nur aus der Abbildung. Holländisch ist es sicherlich. Für Scorel wäre es ungewöhnlich verschlossen und streng im Ausdruck, auffällig genau und scharf durchgebildet. Vielleicht gelingt es, die Wappen zu deuten und dadurch einen wertvollen Anhaltspunkt zur örtlichen Bestimmung zu gewinnen.

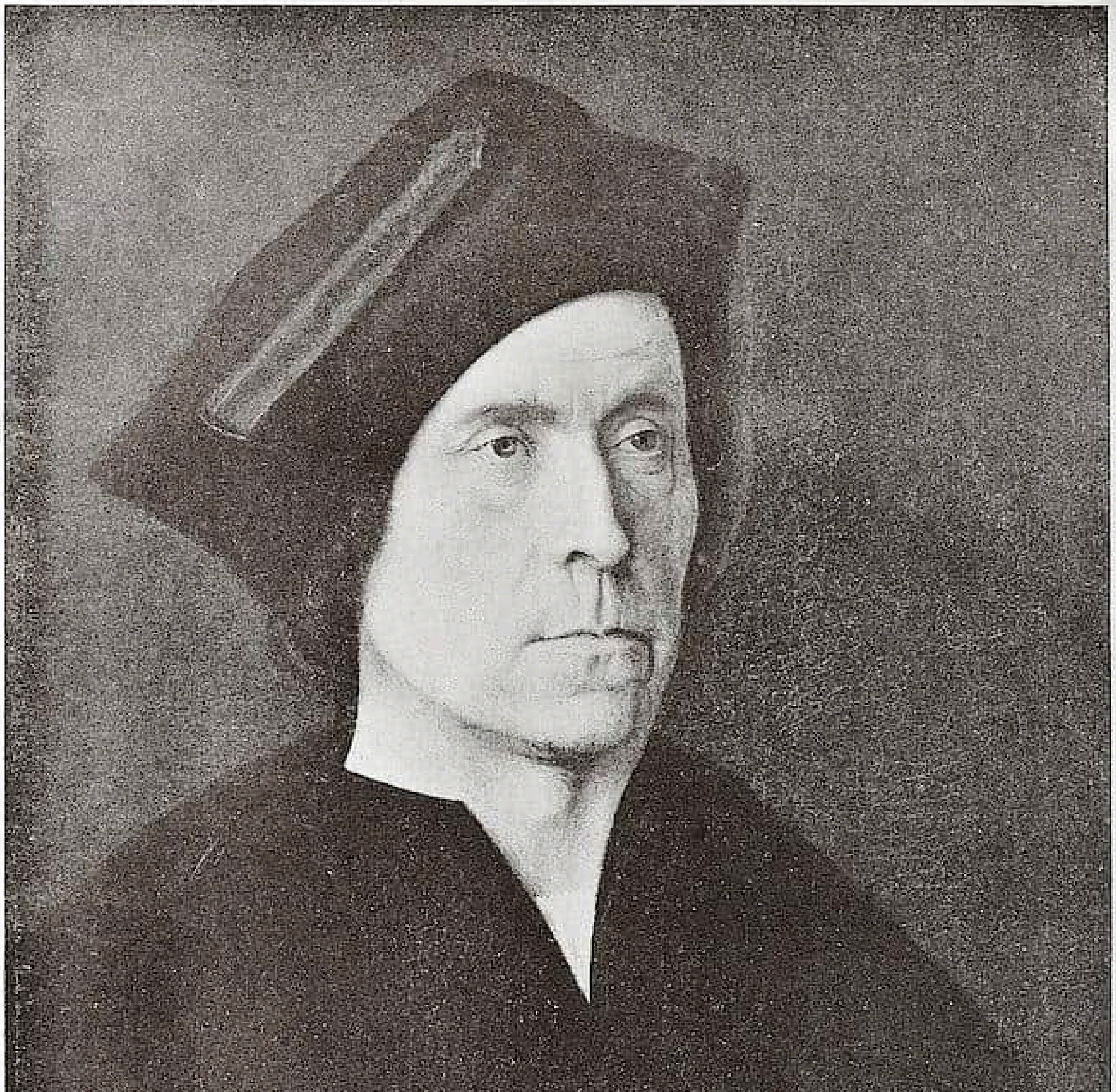
Mehr als einmal habe ich das Männerporträt studiert und bewundert, das Herr Volz zu der Ausstellung geliehen hat. An Energie des Ausdrucks, Sicherheit der Zeichnung, Klarheit der Modellierung hat es kaum seinesgleichen unter den gleichzeitigen niederländischen Werken. Ganz kurz nach 1500 muß es entstanden sein. Ich kann diese

---

[1] Veröffentlicht und beschrieben in Heft 16 des laufenden Jahrgangs dieser Zeitschrift.

Corneille de Lyon. Bildnis eines bartloſen Mannes.

François Clouet. Gaspard II. de Coligny.



Jan Goſſaert gen. Mabuſe. Männerporträt in Halbfigur.

Lucas Cranach. Madonna mit Kind.

Murillo. Der hl. Diego von Alcala.

Berliner Privatbesitz.

außerordentliche Leiſtung keinem anderen Meiſter zutrauen als dem Jan Goſſaert und habe mehrere annähernd gleichwertige Bildniſſe zuſammengeſtellt, die ich als Frühwerke dieſes Malers betrachte.

Einen wohltuenden Beſtandteil in Ihrer Ausſtellung werden die beiden Werke Adriaen Iſenbrants bilden, ſowohl die Madonna in Halbfigur wie die beiden Altarflügel mit dem Täufer und dem Evangeliſten Johannes. Die beiden feierlichen ſtatuariſchen Figuren waren auf der Brüſſeler Sammlung de Somzée 1902 in Brügge ausgeſtellt und trugen auf dieſer unvergleichlichen Leihausſtellung nicht wenig dazu bei, das Verſtändnis für die anmutige Kunſt dieſes Malers, den Waagen irrtümlich Jan Moſtaert getauft hatte, zu fördern. Hulin ſagt in ſeinem Kataloque critique der Brügger Ausſtellung (zu Nr. 93) von dieſen Bildern mit Recht, ſie ſtammten „de sa meilleure époque“. Die Madonna war nicht in Brügge ausgeſtellt, wohl aber 1904 in Düſſeldorf von Mr. Ch. Sedelmeyer in Paris als „Gerard David“ (Nr. 150). Die Verwechſlung Davids mit ſeinem beſten Nachfolger iſt verzeihlich. Die maleriſche Weichheit, die warme Tönung mit dem bräunlichen Fleiſch und dem blühenden Rot ſowie die empfindſame Lieblichkeit der Auffaſſung entſcheiden für Iſenbrant, der in einem anderen Madonnenbilde das ſitzende Kind genau wiederholt hat. Dieſes zweite, noch größere Gemälde — gewöhnlich bevorzugt der Meiſter ein kleineres Format — wird in der Sammlung Chillingworth am 5. September d. J. verſteigert werden (wo es 37000 Schweizer Franken gebracht hat. Die Schriftleitung).

Die deutſche Kunſt in ihrer kurzen Blüte iſt durch die beiden Bilder des Lucas Cranach ſehr ſchön repräſentiert. Die ſtattliche Madonna ſtammt aus der Zeit nach 1537, wie von der Signaturform abzuleſen iſt. Seit 1537 erſcheinen die Drachenflügel des Cranachſchen Zeichens mit liegenden Flügeln, bis dahin mit aufrecht ſtehenden. Das Porträt des Kurfürſten Johann Friedrich iſt mit ziemlicher Beſtimmtheit in die Zeit um 1530 anzuſetzen. Der 1503 geborene Fürſt ſieht jung aus, wenn auch etwas älter als auf dem Weimarer Gemälde, das 1526 datiert, ihn als Bräutigam darſtellt. Der Louvre beſitzt ein ſehr ähnliches Porträt mit dem Datum 1531, das ſich imponierend heraushebt aus der großen Zahl unbedeutender Porträts, die in Cranachs Werkſtatt fabrikmäßig von den ſächſiſchen Herren angefertigt wurden.

Hoffentlich ſteigert Ihre Veranſtaltung das Intereſſe an der primitiven Kunſt, die ja in Holland naturgemäß im Schatten ſteht, im Schatten der ungemein breiten und überaus glänzenden Produktion des 17. Jahrhunderts.

Ein unbekanntes Werk Murillos

Mit einer Tafel *Von AUGUST L. MAYER*

Vor einigen Wochen tauchte im Münchner Kunſthandel das Bruſtbild eines Heiligen auf, das ſich bei näherem Zuſehen als eine unzweifelhaft eigenhändige Arbeit Murillos erwies. Das Bild (Leinwand 53 cm hoch, 41 cm breit), das inzwiſchen in Berliner Privatbeſitz übergegangen iſt, kann aus techniſchen Gründen leider nicht mehr in der von dem Schreiber dieſer Zeilen vorbereiteten neuen Auflage des Bandes „Murillo“ in der Folge der Klaſſiker der Kunſt abgebildet werden. Daher nehme ich die Gelegenheit wahr, an dieſer Stelle dieſe ſchöne Arbeit zum erſtenmal zu veröffentlichen.

Dargeſtellt iſt allem Anſchein nach der hl. Diego von Alcala, den Murillo in ſeinem berühmten frühen Zyklus aus dem Sevillaner Franziskanerkloſter beſonders verherrlicht hat. Möglicherweiſe iſt das Gemälde nur ein Fragment. Die Malerei iſt außerordentlich kräftig, der Ausdruck beſeelt, ohne jede falſche Sentimentalität. Zweifelsohne gehört die Arbeit in Murillos frühere Schaffensperiode, d. h. ſie iſt wohl nach dem obenerwähnten Zyklus etwa um das Jahr 1650 anzuſetzen.

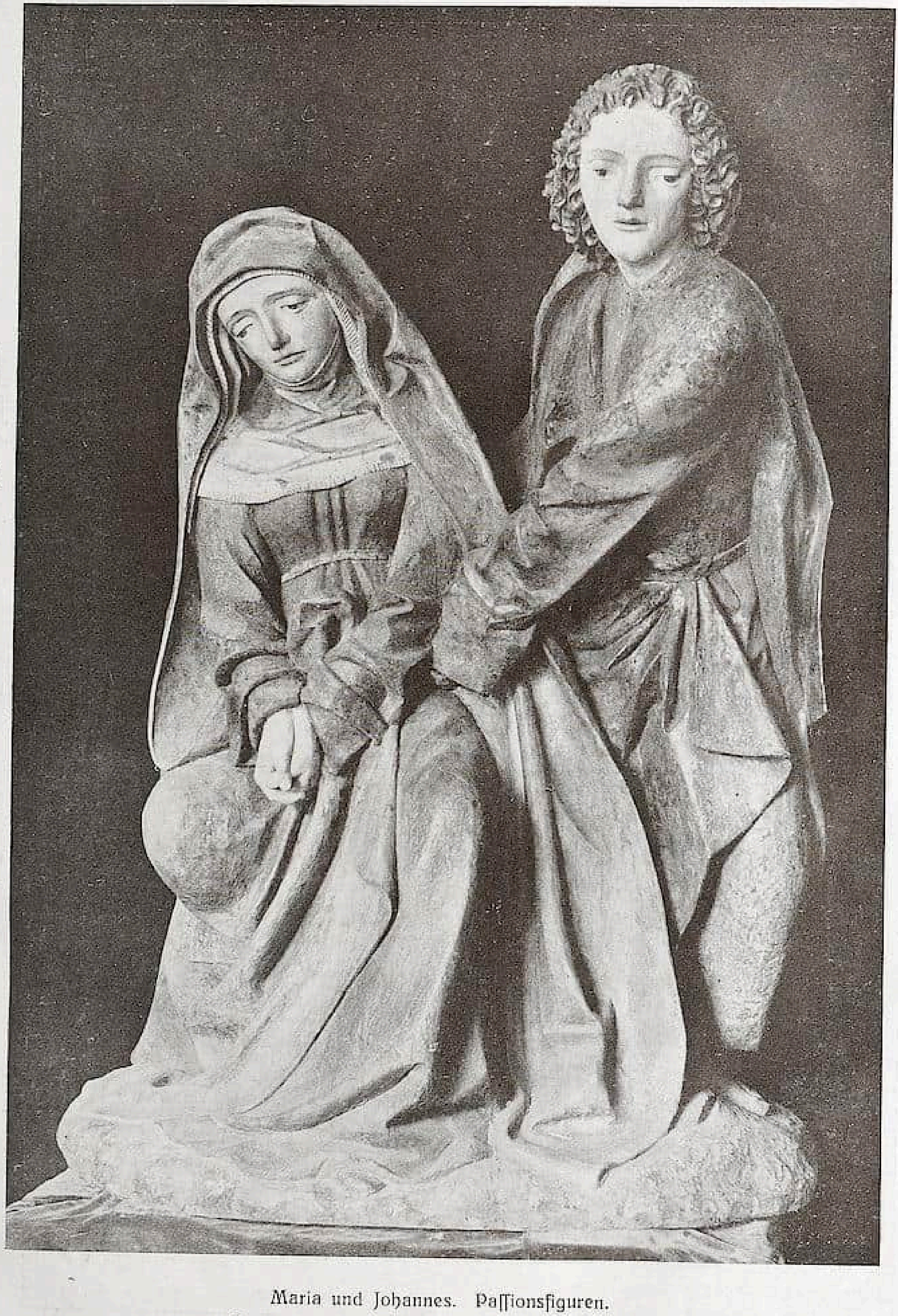
Passionsfiguren des 15. Jahrhunderts

Mit drei Abbildungen auf zwei Tafeln *Von GEORG LILL*

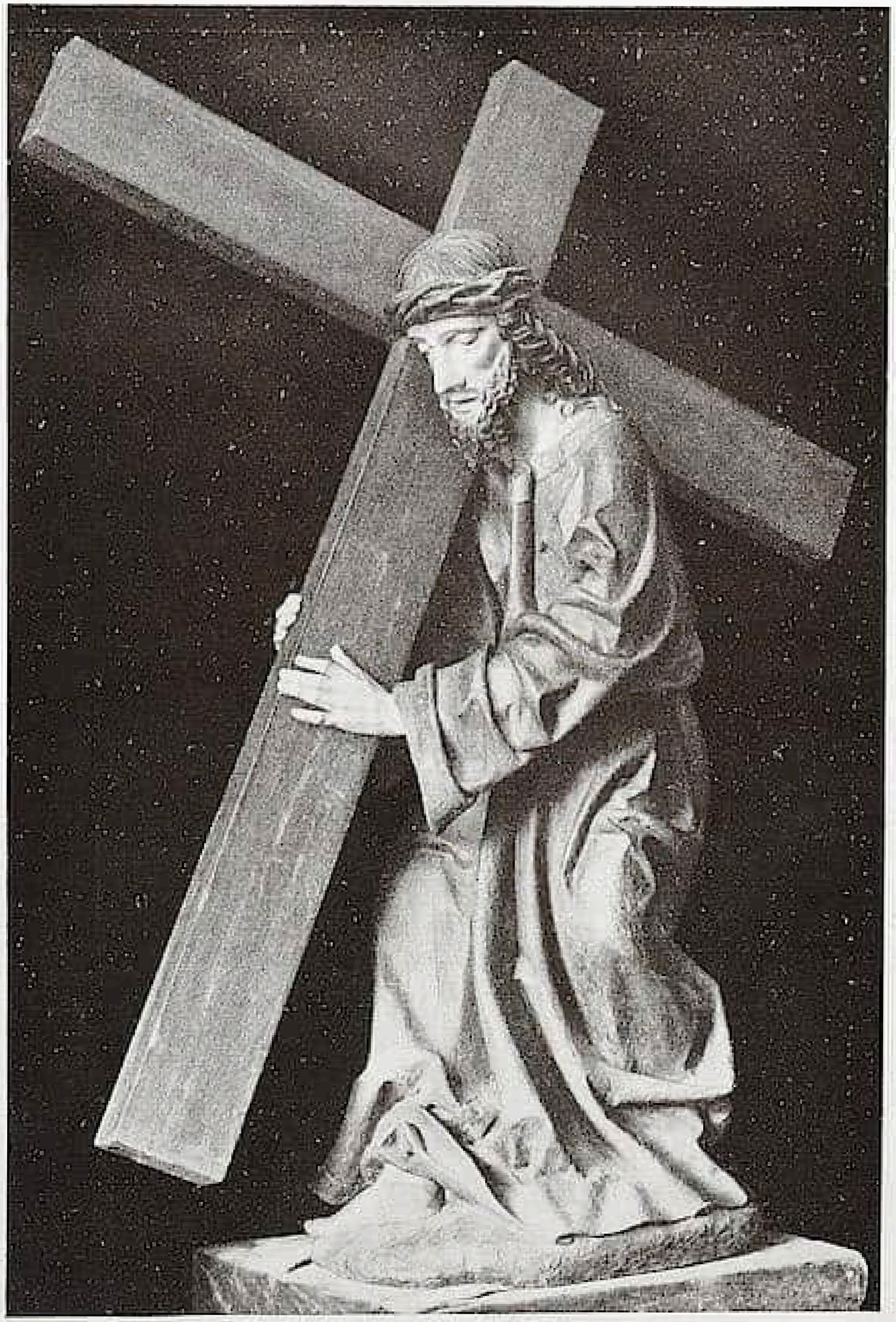
Mit der Mitte des 15. Jahrhunderts setzt in der deutschen Plastik ein bemerkbares Abrücken von der empfindsamen Einstellung der mystischen Auffassung ein. Gewiß liegt ein Grund dazu in der langsamen Erstarrung der mystischen Bewegung, die zwar noch einige Spätblüten treibt, aber ihren Kulminationspunkt überschritten hat. Eine neu einsetzende wirtschaftliche Blüte läßt vor allem ein neues Lebensgefühl im deutschen Bürgertum erwachsen, das sich in der Kunst in einem neuerwachenden Realismus und in einem Streben nach einer neuen Monumentalität ausspricht.

An den Beginn dieser Epoche, etwa um 1460, stehen zwei Figuren, die zu einer wohl ursprünglich viel größeren Folge von Szenen aus der Passionsgeschichte gehören. Ursprünglich standen sie in einer Kirche der bayerisch-schwäbischen Donaugegend zwischen Donauwörth und Ingolstadt und gelangten im Frühjahr 1922 in den Besitz der Münchener Kunsthandlung Norb. Fischmann, von wo sie inzwischen in Privatbesitz übergegangen sind. Die Höhe ist ungefähr 1,70 m. Sie sind vollrund aus Lindenholz geschnitzt, die Fassung ist nicht mehr intakt; einzelne Teile, wie Hände und Nasen, sind ausgebessert. Ihre frühere Aufstellung wird man sich in nischenartigen Vertiefungen an der Kirchenwand zu denken haben, wie dies in der Spätgotik häufig vorkommt.

Als kennzeichnend für den neuen Kunstwillen der Spätzeit darf man schon die ungewöhnliche Höhe der Figuren ansprechen, die bewußt damit in eine neue Monumentalität gehoben werden sollen und nichts mehr mit der zierlichen Innigkeit der vorhergehenden Epoche zu tun haben, Bestrebungen, die seit 1440 etwa deutlich bemerkbar werden. Einen neuen Sinn erhält auch das Verhältnis von Körper und Gewand. Gerade das tritt an den Figuren so überraschend zutage. Gewiß ist die Freude an dem dekorativen Rauschen der Falten noch lebendig, aber es bleibt nicht das einzige musikalische Mittel, nur um Gefühl zu erzeugen, wie eine Generation vorher. Gerade der Künstler dieser Gruppen legt ein ganz besonderes Gewicht darauf, den Körper unter den Gewändern in seiner Funktion zur Geltung kommen zu lassen. Man beachte das rechte Knie Mariens, den linken Fuß des Johannes, die starke Diagonalwirkung der Arme, oder die klare Schrittstellung bei Christus. Die Figuren haben eine ganz andere Naturnähe, als dies bisher der Fall war. Das kräftige Zulangen des Johannes kommt aus diesem neu eingestellten Wirklichkeitsblick heraus. Ein so fühlender Künstler wird bei der Großzügigkeit bleiben, die feine Glättung von Gesicht und Händen liegt ihm nicht; Plastizität, Körperbewegung, Funktionsklarheit interessieren ihn dafür. Diese derbere und größere Auffassung im östlichen Süddeutschland steht im scharfen Gegensatz zu einer neuen verzierlichten Empfindsamkeit, wie sie von den Niederlanden herunterkommt, und in Westdeutschland ihren Gipfelpunkt in Martin Schongauer hat. Der Auslauf der Bewegung wäre etwa Til Riemenschneider. Unsere derbere, aber auch großzügigere Linie geht dagegen zu Pacher und Leinberger hinüber. In der Mitte hält sich die Ulmer Schule.



Maria und Johannes. Passionsfiguren.
Bayrisch. Zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts.



Figuren aus einer Passion. Bayrisch. Zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts.

M. Kisling

Von CARL EINSTEIN | Mit acht Abbildungen auf vier Tafeln

Über Malerei ſchreiben: Schließlich erinnert man ſich des Stück Lebens, da die Augen noch Kataſtrophen ſich erſchauten, die Maler in den Jahren 1906 bis 1912 ein konſolidiertes Raumbild zu ſchaffen ſtrebten. Es iſt dies die Zeit, da unſere Generation ihre Elemente formierte.

Man ſpricht viel vom Einfluß Cézannes auf die Jungen; falſch, dieſes Wort ſchulmäßig eng zu faſſen, etwa wie Nachahmung. Gewiß ein Point centrale der Diskuſſion der Malerſtadt (ein jahrelanges Geſpräch) war auch Cézanne; vielleicht war vor allem die Wirkung der Mallehre des Meiſters ſtark und ſeine Bilder waren etwas wie ein Atlas. Doch verblieb es nicht bei Schulleiſtung. Die Ergebniſſe der maleriſchen Bemühungen der Jungen entfernen ſich weit vom Start. Zurückgebliebene verſuchen mit Cézanne gegen die Jungen zu operieren, als bedeute dieſer endgültig diktierte Abſchluß guter Malerei und als enthalte er bereits völlig die wertvollen Momente der jungen Malerei, die in dieſer nur hilflos vergröbert würden. Bedenke doch der landläufige Betrachter, daß er gemeinhin kaum Auge und Raumbildung des mittleren Malers erwirbt und zögernden Trabes den Begabten folgt. Begreiflich, daß veraltete Köpfe, denen das Raumkliché verſtorbener Maler ſpät eingeſtanzt wurde, nun die Jungen verdammen; und zwar ſo gern mit dem Geſchrei nach der Qualität, was ſie ehrlicher durch den Satz „wo bleibt meine Schablone“ erſetzten. Der Erfolg eines Kritikers erweiſt eben nicht ohne weiteres eminentes Verſtehen, oft vielmehr klichierte Tagesmeinung und Publikum.

Das Entſtehen der neuen Malerei war wichtiges Ereignis unſerer Jugend. Ein erheblicher Teil heutiger Erziehung iſt hierin gegeben; Anſchauung des Räumlichen wurde gebildet. Entſchloſſen und mit erheblicher Entſagung beſchäftigen ſich die Maler mit der Frage, was bildet und feſtigt ein Bild, mit welchen Mitteln kann die Wahrnehmung konſolidiert und bereichert werden. Schon wieder höre ich das Geſchrei einiger Angſtlichen: „alſo abſtrakte, intellektuelle theoretiſche Kunſt“. Die Sage vom naiv erſchlafenen Bild entſteht, da man gänzlich paſſiv und feminin mit dem Geſchenk des Bildes ſich befriedet, ſtatt die ſchwierige Entſtehung des Werkes zu bedenken. Das Geſchrei gegen den intellektuellen Maler iſt überflüſſig, es gibt eben eine kritiſche Intelligenz des Sehens ohne die ein haltbares Bild kaum zuſtande kommt. Gerade da unſern Malern bedeutende Meiſter vorgelebt haben, mußten ſie, um nicht blöder Nachahmung zu verfallen, um nicht Papageien der Malerei zu werden, Mittel und Reſultate der Alten gründlich prüfen, wollten ſie ehrlich die Ordnung der Bilder befeſtigen; denn zumeiſt ahmen die Naiven nicht die Natur, ſondern ebenſo erfolgreiche wie tote Bilder nach; und mancher hat ſchon Natur mit landläufiger Bildvorſtellung verwechſelt.

Entſcheidendes Ereignis für unſere Optik war der Kubismus; hier wurde am ſtärkſten und rückſichtslos Anſchauung kontrolliert. Heute ruft man gern, er ſei erledigt, da immer noch neben der asketiſchen Aufrichtigkeit kubiſtiſcher Bilder nicht allzuvieles beſtehen kann.

In den Jahren, da der Kubismus von Picaſſo und Braque in gemeinſchaftlicher Arbeit formiert wurde, kam Kisling nach Paris. Vitalität, Skepſis und Eigenwilligkeit verboten ihm der jungen Schule ſich anzuſchließen, bequem die Arbeit anderer zu nützen. Ebenſowenig wie er Kubiſt wurde, verſuchte er an älteres ſich anzulehnen. Er erkannte die Notwendigkeit, das Bild zu ſtabiliſieren und die Farbe zum Ausdruck geklärten Volumens zu nutzen. Kisling vermied die impreſſioniſtiſche Analyſe ebenſo wie die temperamentvolle Dekoration der Fauves.

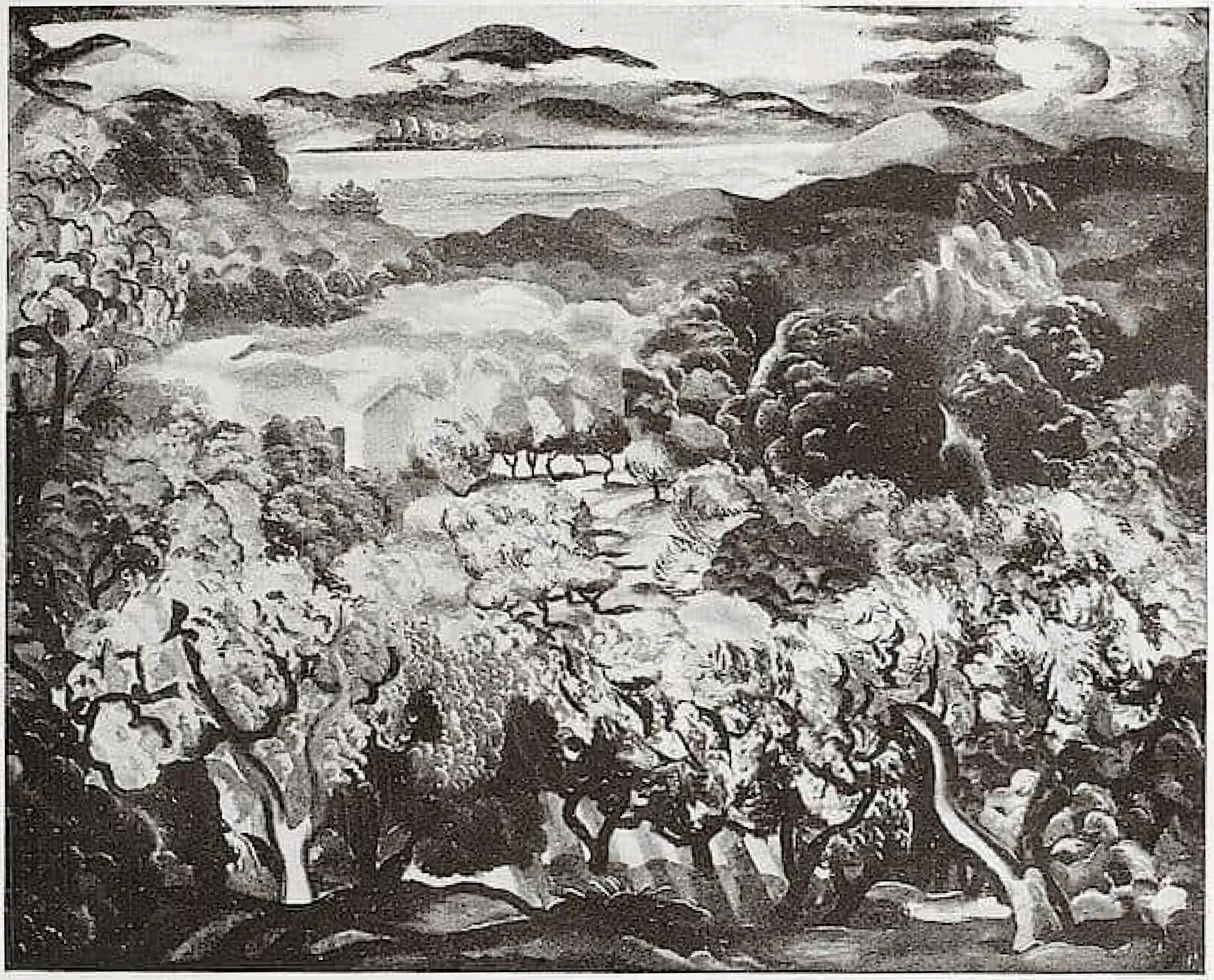
Sonderbare Jahre, da Kisling nach Paris kam. Die Malerei ſchien damals manchem durch die Leiſtung der Großen geradezu erſchöpft zu ſein; man erholte ſich kaum von der Laſt einer maleriſchen Erbſchaft, die von Heroen hinterlaſſen war. Eine Steigerung

gleichgearteter Ergebnisse erschien unmöglich; man mußte den Mut zur Cäsur, zum Beginn von einfachsten Elementen aufbringen; man hatte zwischen imitativer Feigheit des Epigonen und einer selbständigen Form zu wählen.

Die Vorderen hatten Raum und Dinge vor allem dem farbigen Prozeß untergeordnet. Unermütlich haben sie die farbigen Mittel geteilt, analysiert und gereinigt; sie waren so radikal in der Zergliederung der Farbe, daß sie während ihrer Arbeit bis zur Entstehung des farbigen Eindrucks vordrangen; Raum und Ding wurden rücksichtslos zu farbigen Elementen umgelegt; fast wissenschaftlich. Anders die Parole der Jungen; sie war neu und doch alt; vielleicht älter als die der Väter. Die Jungen fanden, es gelte den Raum, das Volumen als das Primäre und Stabile hervorzuheben; so wie bei Giotto oder Pacher. Ungefähr wie man bei uns vom Psychologismus auf die Logik und konstruktive Philosophie zurückging. Die Kubisten wagten rücksichtslos die Cäsur, sie gaben den neuen Bildern das feste Gerüst. Der Kubismus, oder vielmehr die Bilder Picassos und Braques vermittelten eine neue, fundierte Optik. Alle Jungen haben am Kubismus gelernt. Er war entscheidende Entdeckung.

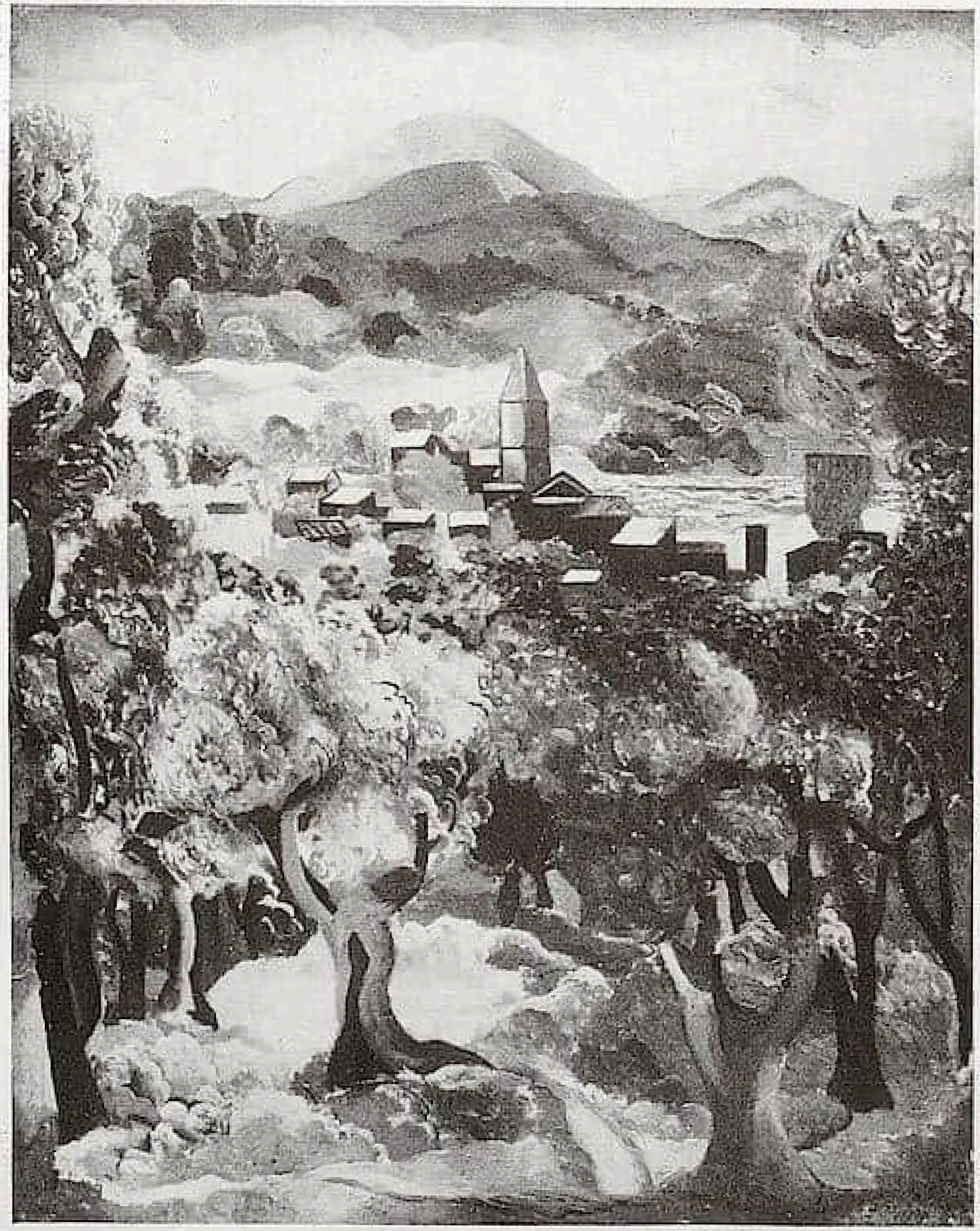
Kisling war zu vital, auf dem von andern errichteten Gerüst zu arbeiten, sich innerhalb einer Schule, die bereits von den unfreiwilligen Meistern verleugnet wurde, festzulegen. Er lebte optisch zu direkt, um sich nicht der Individualität der Dinge zu erfreuen. Wie Derain fand er, daß die Natur dank unserm Sehen bereits einfach konstante Elemente enthalte, die sich vorzüglich eignen, das Dreidimensionale farbig wiederzugeben. Dies Volumen hing allerdings nicht um eine ungesehene Anatomie herum, konnte aber aus den Konstanten der Dinge, Kontur, lokaler Farbe und Tiefenrichtung abgelesen werden. So rettete man die Dinge vor der schulhaften Formel der Minderbegabten, die eine ungemeine Entdeckung emsig verplatteten. Man gab nicht das mechanisch Absolute der Schüler, unkontrolliert an den Dingen; man bereicherte sich an diesen, liebend beobachtete man sie, um Bleibendes in ihnen festzuhalten.

Wir kennen allzusehr die Maler, die nicht ohne Talent und mit erheblicher Bemühung nacheinander verschiedenen Richtungen und Doktrinen unterliegen. Was an Kisling zu Beginn überraschte: dieser junge Maler kam aus Krakau mit einer Malerei, die das Heute seiner Malerei unbeirrbar enthielt. Als Orientale sah er schon vor allem das Bleibende in sich und den Dingen, die natürliche Gesetzmäßigkeit. Kisling war damals zwanzig und weder Schüler noch Anhänger irgendjemandes. Aus Kislings Arbeiten spricht die Einsicht, daß man sich nicht auswechseln kann, Person Schicksal ist, unermüdlich, fast mit Skepsis man Kraft und Art der Deutlichkeit und Ausdruck steigern muß Kisling ist keine dialektische Natur wie Picasso, der täglich sich selber überrascht; die Bilder Kislings reihen sich wie eine schöne Kette, deren kräftige Glieder mit Notwendigkeit einander folgen. Ich möchte es eine logische Natürlichkeit nennen, wodurch die Bilder Kislings ausgezeichnet sind, und gleichzeitig das ununterbrochene Wachstum der Kislingschen Bildqualität hervorheben. Übersieht man einigermaßen das oeuvre Kislings, bemerkt man, wie er die Mittel variiert, wie er tastet und versucht, aber all seinen Arbeiten bleibt eine Marke starker Vernunft und enthusiastischer Selbstbeherrschung gemein, die wir Kisling nennen. Keine Richtung, keine artistische Revolte anderer vermochte ihn dauernd oder ernsthaft erschüttern, er analysierte, erklärte die neuen Versuche und blieb, wer er war; da er begriff, daß Richtungen und Doktrinen nur Vordergründe sind. Er hatte es nicht nötig anderer Malerei nachzuahmen; achtzehnjährig kam er mit gutformenden Augen nach Paris und wurde Niemandes Schüler. Doch eines erlernte er in Paris: malerische Kultur, und er studierte in den beiden großen Schulen, vor dem Modell und im Louvre. Der Louvre ist mehr als irgendein gleichgültiges Museum, dessen Aufgabe es ist, einige Beamte zu ernähren; in ihm findet man die Überlieferung der großen französischen Malerei. Ob man hineingeht oder draußen bleibt, kein Pariser Maler entgeht der Auseinandersetzung mit dem Louvre; er gibt ein Inventar aller Diskussion über Malerei; selbst den unentwegtesten der Pariser hält irgend etwas an den

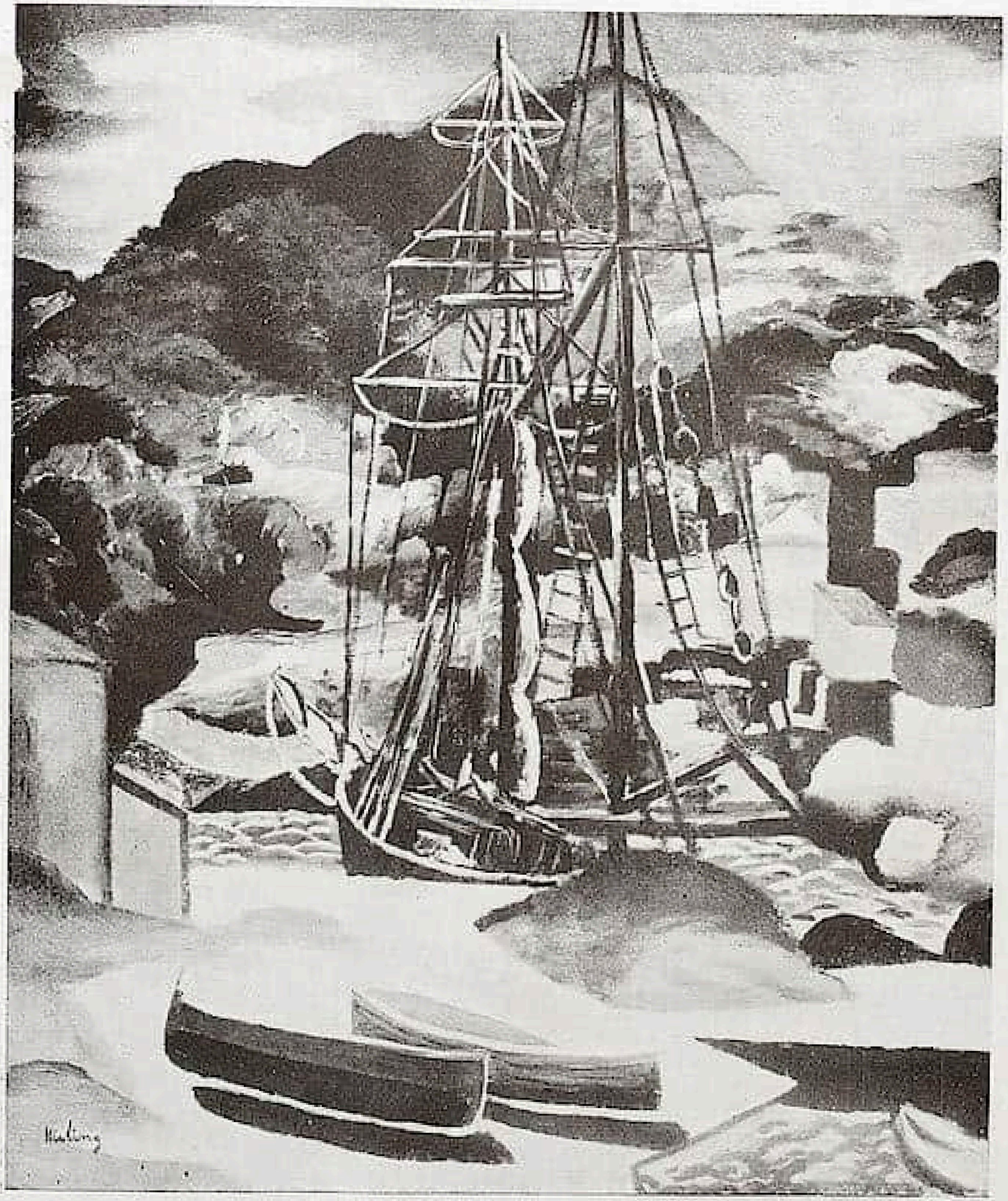


M. Kisling. Landschaft bei Baudol. 1920.
Sammlung Brooks, Paris.

M. Kisling. Landschaft Sanary. 1920.



M. Kisling. Sanary. 1920.
Sammlung Gallilée, Paris.



M. Kisling. Schiff im Hafen. 1920.
Sammlung Jo Netter, Paris.

Louvre und ſei es nur hartnäckiges Widerſprechen; aber vor allem eins, der Reſpekt vor dem Metier, die Frage — ce vieux comment qu'il pouvait faire ça.

Als Kisling blutjung nach Paris kam, diskutierte man leidenſchaftlich über Kubismus, Futurismus, Primitiv, Simultan und ſo fort. Es ſaß bei all dieſen Geſprächen, die Paris vom Monmartre bis zum Montparnaſſe durchzogen; als ganz Junger ſpielte er eine recht aktive Rolle in dieſer Debatte, die vielleicht ſeit Pouſſin ging und erſt 1914 brüſk abgebrochen wurde. Der Eine wandelte ſich aus einem Neoimpreſſioniſten oder Fauve zum Kubiſten, der Andere warf ſeine kleinen Stilleben in die Ecke und malte irgendeine kosmiſche Angelegenheit. Kisling beſaß vom erſten Tag an ſeine Themen und die Dispoſition ſeiner Malweiſe. Und trotz aller Diskuſſion — und ſein Atelier war ein Mittelpunkt der Kunſtdebatte — behauptete er Art und Kraft, die er nach Paris mitgebracht hatte. Von ſeinem erſten großen Akt an, den er 1912 in die Indépendants ſchickte, bis zum letzten, den ich kenne aus dem Jahr 1922, macht ſich die gleiche unermüdliche Entſchloſſenheit geltend, große geklärte Formen hinzuſtellen und dem Reichtum der geſchloſſenen Lokalfarbe immer näherzukommen.

Ich weiß, wie hoffnungslos weit die Diſtanz zwiſchen Bild und Wort geſteckt iſt; dieſer Abſtand kann höchſtens durch etwas wie reſignierte Liebe zur Sache verborgen werden. Es iſt mehr als ein Schlagwort, wenn wir feſtſtellen, daß Kisling von Beginn an etwas wie Klaſſik ſuchte, eine Malerei, welche die Probleme enthält, nicht ihnen ausweicht, vor ihnen flüchtet, ſie aber gegenſeitig abwägt und ineineinander ausgleicht. Die Einen waren Koloriſten, Andere wiederum Zeichner, Andere verſuchten die ſchwierige Darſtellung taktiliſchen Volumens; Kisling begriff, daß es möglich ſei im vollendeten Bildnis den Zuſammenklang dieſer Kräfte zu geben, ſowie Cranach oder Rafael; aber gleichzeitig wußte er, daß man den „Louvre" nicht im Muſeum, ſondern in der Natur finden müſſe, als ſei noch nichts getan. André Salmon nennt ſo mit Recht Kisling einen organiſierenden Realiſten.

Ich weiß, eine Anzahl nachklappender Dilettanten haben ſich 15 Jahre poſt feſtum für eine Sache erklärt, die ſie intellektuelle Kunſt nennen; ſie bereden die kubiſtiſchen Arbeiten Picaſſos und wiſſen nichts mit ſeinen bewundernswerten Figurenbildern anzufangen, die ſie wie die Arbeiten Derains für ſentimental und naturbefangen erklären. Schulen werden eben weniger von Produkteurs als von Nachahmern, Photographen und umſchreibenden Intellektuellen fabriziert. Es iſt nichts zu machen, nur lächerlich, wenn einer Schlagwort, Unterdemſtrich und Kliſchee in der Pupille ſitzen hat. Damit überſieht man gerade die Dinge, womit Malerei beginnt. Es iſt heute ſo leicht, mit irgendeinem intellektuellen Trug Aufſehen zu erregen oder eine optiſche Formung zur Popularphiloſophie zu zerquatſchen. Kisling pfiff auf Trug und Philoſophie, war nur Maler, der die Dinge, die vor ihm wachſen und farbig ſich breiten, liebt, ohne in ſeinem Enthuſiasmus die Geſetze der Leinwand zu vergeſſen. Menſchen, Landſchaft, Blume und Frucht, Kisling liebt ſie merkwürdig, ſchwer beſchreibbar. Von ſeinen Bildern ſtrahlt Wärme aus; ſeine Leinwände zeigen deutlich, daß ſie von keinem ſchwächlichen Äſtheten gemalt ſind, der aus Angſt vor Natur und bewegtem Raum mit Schlagworten ſich ummauert, ſondern von einem ſtarken, gütigen Menſchen gearbeitet ſind, der vielfach und gebändigt fühlt. Leute, die vor allem ältere Malerei lieben und hierüber umfangreiche Bücher ſchrieben, tun leicht die jüngere Generation ab, da ſie von dieſer eine Beſtätigung ihrer Bücher erwarteten. Bilder werden aber nicht gemalt, um irgendwelche Kritiker zu rechtfertigen. Es iſt billig, eine Generation von Künſtlern zu verwerfen; immer ſind es nur wenige, die unſer Daſein einigermaßen zu rechtfertigen imſtande ſind. Bei aller Bewunderung für Renoir und Cézanne dürfen wir behaupten, daß unſere Generation Künſtler beſitzt, die bedeutendes erarbeitet haben. Wie waren wir glücklich, zu ſehen, daß Picaſſo und Derain die große Malerei fortſetzten und nach ihnen Jüngere kamen, ſtarke Begabungen. Das Bild der jungen Generation ſteht noch nicht ganz feſt bei den meiſten ihrer Verteidiger; die Kenntnis der heroiſchen Märtyrer, Utrillo und Modigliani iſt noch

nicht ausreichend übermittelt; die jolie ménagère Modiglianis, die Straßen, Kapellen und Gärten Utrillos sind noch kaum der Wertung neuer Malerei eingefügt, die Mauern Utrillos, die der Hand Corots würdig sind. Man möge diese Generation nicht aus Bequemlichkeit oder Freude an Dialektik auf eine enge ideologische Formel spannen — eine Sache, hier eben so wenig ziemend wie bei den Impressionisten, und fast scheint es, als seien in dieser Malergeneration Gegensätze und Skala der Auswirkung besonders weit gespannt.

In den kritischen Jahren, ungefähr um und nach 1906 vertrauten die Kameraden fest, daß die große Malerei festgesetzt werden könne. Mit bewegter Spannung verfolgte man die Talente. Nach Derain, Vlaminck, Picasso kamen Utrillo, Kisling, Chagall, Modigliani. Kisling, der Sohn eines armen, jüdischen Schneiders, stieß zu uns; damals brachte er, ein blutjunger Mensch, einige braune, aber intensiv gemalte Portraits mit. Das war 1910 und Kisling war 18 Jahre alt. 1912 überraschte er in den Indépendants mit einem großen in festgefügten Farben gemalten Akt, und nun wußte man, daß Kisling einer der wenigen sei, befähigt seine Generation zu tragen. In den gleichen Independants siegte auch Chagall. Es war erwiesen, daß die Reihe der Maler ununterbrochen weiterging. Mit diesem großen Akt hatte Kiesling eine Form erarbeitet, die Salmon den réalisme organisé nannte. Diese Malweise wurde mälig von anderen aufgenommen und nach den Erschütterungen des Krieges erholen sich in ihr manche Maler von problematischen Versuchen.

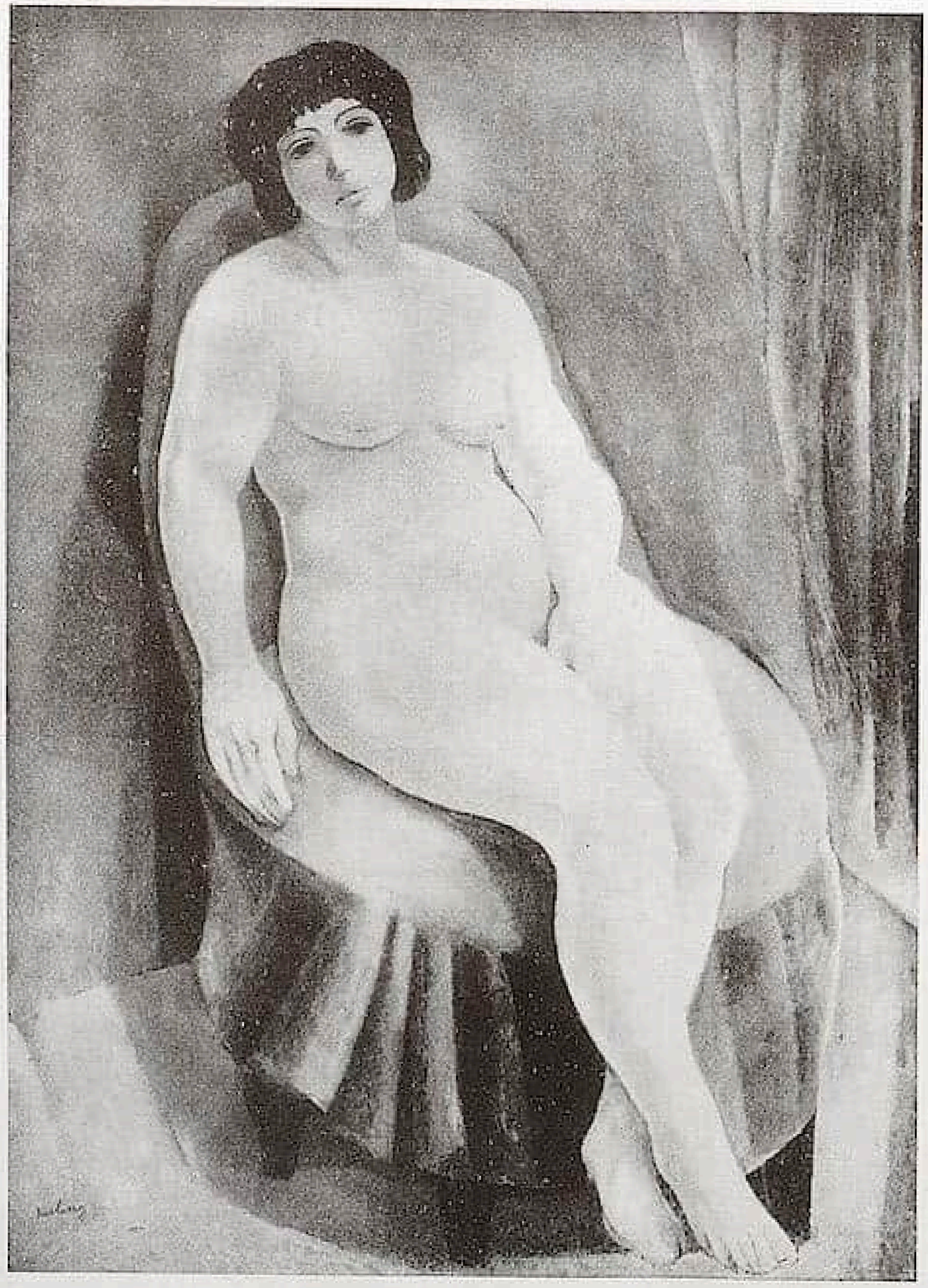
Wir erinnern uns nur weniger frühen Bilder Kislings, die in den Jahren 1911 und 1912 entstanden; es waren Porträts und Stilleben. Eines nahm vor allem gefangen: der Entschluß dieses blutjungen Malers, sich weder durch Richtung noch Schule düpieren zu lassen. Er malte dann in diesen Jahren in den Pyrenäen, in Céret und traf dort Picasso, Gris und andere. Aber selbst der sugestive Picasso ließ ihn nicht sich selbst vergessen. Er betrachtet prüfend die Bilder der Kameraden und immer war das Ergebnis, daß er seine Bilder und Malweise nur sich selber verdanken dürfe. Die für Kisling entscheidende Arbeit war wohl der große liegende Akt von 1912. Dieses Bild war durch überlegte Ordnung der Farbe und Herausbildung eines deutlichen, ruhigen Volumens ausgezeichnet. Kisling hat unermüdlich den Akt studiert und zeigte oft gesteigerte Resultate seiner Bemeisterung. Ich denke dabei an das große Aktbild der Sammlung Aubry „Der rote Divan" und die Arbeit aus dem Jahr 1922 bei Madame Harris.

Die Jahre bis in den Krieg waren die heroischen Jahre der jungen Malerei; wie die Impressionisten überdauerten die meisten der begabten Jungen die Misere; allerdings einige fielen im Kampf um die Anerkennung, wie Modigliani; andere trugen schwere Wunden davon, wie Utrillo. Es kam der Krieg; man unterbrach die lange Arbeit und die Diskussionen und war getrennt. Jahre hindurch hört und sieht man nichts mehr von junger Malerei oder Dichtung; was zurückkommt, erholt sich langsam. Aber die junge Malerei war stärker als der Krieg. 1917 malt Kisling die beiden klassischen Stilleben, die jetzt in der Sammlung des Herrn Aubry hängen. Mit diesen und dem bedeutenden Aktbild „Der rote Divan" hat Kisling endgültig die Müdigkeit des Krieges überstanden; seine Malerei ist konsolidierter und fester denn je. Man begann nun vulkanisch zu arbeiten, wollte die verlorenen Jahre einfangen. Wir erinnern, wie damals Modigliani in drei Jahren sein Lebenswerk arbeitete. Kisling verläßt Paris, geht nach Saint Tropez, und nun setzt eine wundervolle Klimax ein. Er malt viele Landschaften; aber auch anderes, Menschen. Er verschmäht das elegante Porträt, sucht sich verlassene Kinder, Zigeuner, Arme. Er zeigt, daß die junge Malerei Empfindung verträgt und darstellen kann. Es gibt Maler, deren Erlebnis eine Technik war und zumeist die eines andern, die sie auf Atelierobjekte monoton übertragen; Kisling erlebt Menschen und Natur unmittelbar und mit opferwilligem Enthusiasmus. Er malt die Menschen, die ihn erschüttern, denen er helfen will und weiß, daß unser Leben nicht hinter der Ateliertür zu Ende ist.

Um 1918 waren wir besorgt, ob die Malerei der Jungen noch lebe, ob die Jungen

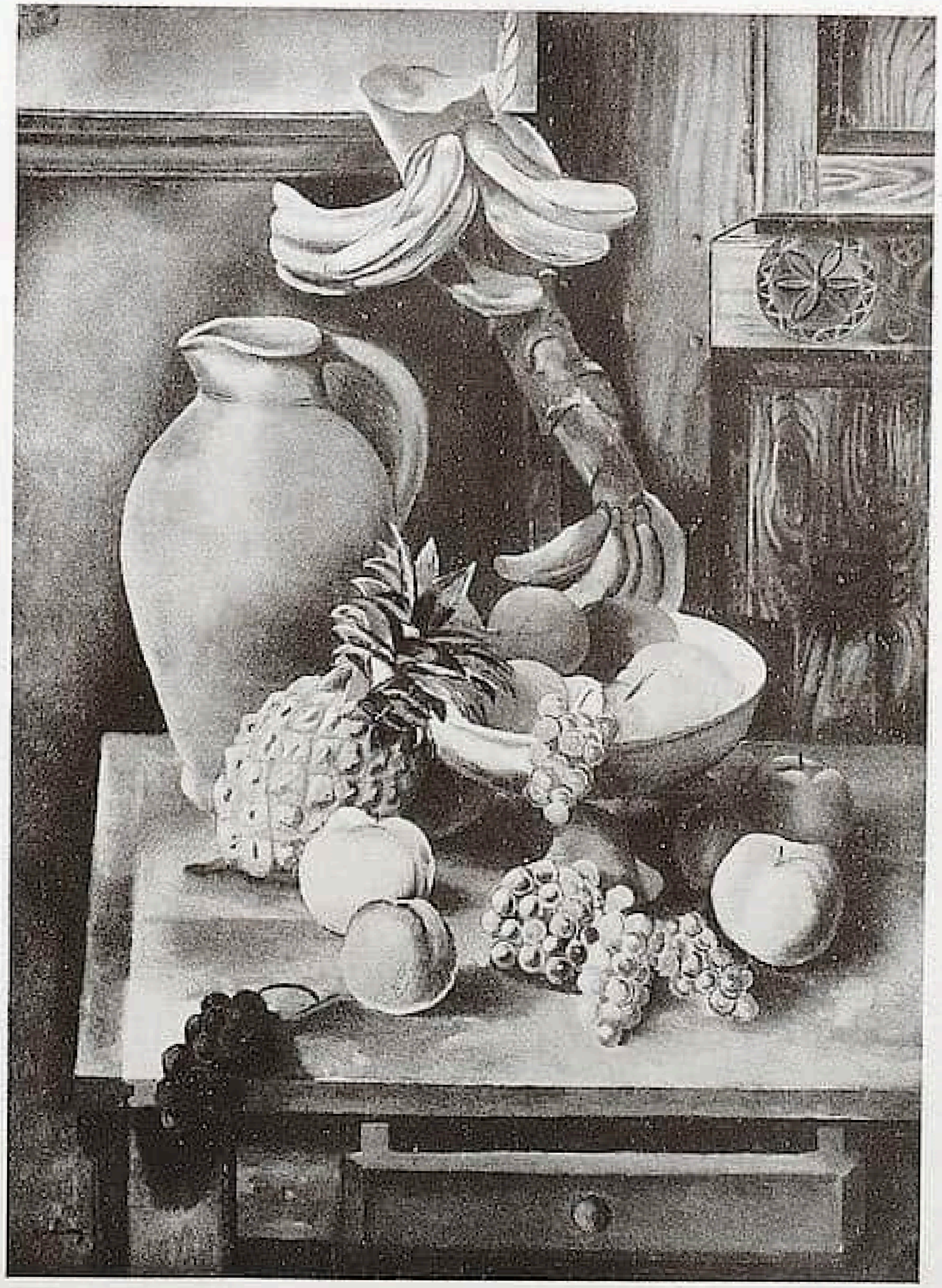
M. Kisling. Der Spaziergang. 1921.
Sammlung Louis Vauxelles, Paris.

M. Kisling. Römerin. 1921.
Sammlung Brooks, Paris.



M. Kisling.

Sitzender Akt. 1921.
Sammlung L. Sainturier, Paris.



M. Kisling.

Stilleben. 1921.
Sammlung L. Sainturier, Paris.

selber den Krieg überdauert hätten. Wir dürfen, ohne zu übertreiben, sagen, daß die Maler unserer Generation unmittelbar nach dem Krieg ihr Werk fortsetzten und die Ergebnisse erheblich zu verbessern wußten. Kisling beginnt das Jahr 1918 mit einem Selbstportrait; ein Ernster, fast Verzweifelter mit zusammengekniffenen Lippen; fast mit Augen, die nichts mehr sehen wollen. Das Bild ist in eckigen, fast feierlichen Flächen gefügt. Man ist ernst, traurig; aber die Malerei ist gerettet. Nun beginnt Kisling die Armen zu malen; Kinder, die er so sehr liebt. Kisling gibt präzise Form, aber sie trägt Empfindung. Das Thema ist nicht Vorwand zur Sentimentalität; wohl aber wird Raumkonzentrierung gegeben und gleichzeitig Erschütterndes, jedoch gegliedert, beherrscht. Kisling fährt fort große Figur zu verwirklichen; hier und da wird daneben gehauen; dazwischen und oft, erarbeitetes Glück, beispielhaft Gelungenes. 1919 malt er die Bildnisse der Anna Zborowska und Madame Jane Salmon; das erste Porträt fährt in schweren, breiten Farben einher, das zweite ist in silbriggelöstes Grau gesenkt; Bildnisse glückhafter Entscheidung. Daneben entstehen ein bedeutender Akt „le tub" und Stilleben.

1920 finden wir den Künstler in der Provence; in Marsaille, Casis und Sanary, wo auch Derain malt. Vorher hat Kisling in Paris sein Bild „Die Küche" gemalt. Im Süden, dem Mannöverfeld der modernen Malerei, erobert er sich endgültig die Landschaft. Dort malt er oft den Hafen von Cassis mit den ausruhenden Seglern, Sanary, umstanden von alten fächrigen Pinien, beherrscht von seiner friedsamen Kirche, die Derain auf einem besonders schönen Bild malte. Kisling gibt kräftige Farben, er studiert die reichen, kurvigen Plane der südlichen Landschaft; er gibt das Licht nicht als primäres Element, sondern als eingeordnete Eigenschaft der Gegenstände; es gelingt ihm, den unverminderten Reichtum landschaftlicher Bildung zusammenzuballen; er zeigt, welche Fülle gegebener Natur er zu ordnen versteht. Natur und Menschen verarmen nicht auf seinen Leinwänden, sie verfestigen sich. Die ersten Landschaften, Strandbilder mit Schiffern, sind noch flächig zusammengesetzt; aber schnell, in der Bandollandschaft, den Pinien, dem Hafenbild meistert Kisling das fast Barocke dieser Gegend. Doch Kisling vergißt nie seine Liebe zur menschlichen Gestalt; 1920 malt er die beiden Frauen im Sommergarten. Die Provencehitze biegt die eine schläfrig zum Tisch, die andere liest aufmerksam, etwas kühl. Man hat die Wirkung gleicher Landschaft und gleichen Lichtes auf zwei verschieden gestimmte Frauen. 1921 malt er den Jungen mit dem Hund; Mensch und Landschaft werden nicht durch literarische Sentimentalität kombiniert, wachsen in ruhiger Form und reicher Farbe zusammen und stehen sorgfältig abgewogen. Im Nachmittag dominieren Jahreszeit, Licht und die langsame Hitze; beim Spaziergang die Figur. Diese Arbeit leitet zu den bedeutenden Figurenbildern des Jahres 1921 über, unter denen ich das starke Bildnis des sitzenden Mädchens, die Straßensängerin und den großen liegenden Akt hervorhebe. Der Künstler blieb sich gleich; doch stetig wachsend weiß er Natur und Darstellung zu formulieren und zu klären. Kisling hat immer nur eines gesucht: die Konsolidierung der Malerei. Vielleicht ist solche Bemühung, die Natur zu ordnen ohne sie zu verringern, das Schwerste; vor allem ist diese Bemühung heutiger Malerei notwendig; die strengen Ordner der bildmäßigen Mittel lassen die Malerei Experimente und Versucher ertragen; jene geben eben ihrer Zeit Kontinuität und Festigkeit. Es bedarf vieler Klugheit und angestrengter Skepsis, die wertvolle Erschütterung der heutigen Malerei, die kostbaren Problemstellungen und Versuche intensiv zu erleben, um dann zu einer schwierigen, verhaltenen Ordnung sich zu zwingen und entschlossen auf das Interessante zu verzichten, um statt geistreich vernünftig zu sein und durch Regel und Maß mitzuzwingen. 1921 malte Kisling sich noch einmal; ein Gesicht voller Zweifel; denn es ist schwierig und voll Verzicht, klar zu sein; aber auch ein Gesicht voller Güte, das Dinge und Leute um sich wägt, kennt und trotzdem noch liebt. Es ist sehr einfach, den Bluff zu bewundern oder Probleme, die man nicht erfaßte, zu beschwätzen; schwer aber, den ungemeinen Wert einer starken Begabung zu erfassen, die ohne Trug normativ und wie belebendes Gesetz wirkt.

Unter der Leitung von Dr. Erich Wiese
Leipzig, Fockestraße 5 II

Max Slevogt, der Graphiker und Illustrator

(Ausstellung des gesamten graphischen Werkes in der Galerie Ernst Arnold, Dresden)

Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln

Diese Ausstellung hätte längst gemacht werden müssen, wird man vielfach meinen. Gewiß. Wer die Schwierigkeiten kennt, die ihre Verwirklichung bieten mußte, wird sich freuen und gebührend anerkennen, daß sie überhaupt und schon kam. Denn erstens hat Slevogt seit Jahren eine selten treue und kauflustige Gemeinde, die alles, was von ihm auf den Markt kam, im Handumdrehen absorbierte, so daß es dem großen Kreis der Kunstinteressierten gewöhnlich nur dem Namen nach oder in Bruchstücken bekannt wurde. Fürs zweite aber hatte der Veranstalter der Ausstellung den nicht genug zu schätzenden Ehrgeiz, das beste an Qualität der Drucke zu zeigen. In der Tat sind fast durchweg Probedrucke zur Stelle, die nur durch frühes Verständnis für die Bedeutung des Künstlers in solcher Vollständigkeit erworben werden konnten. Was man durch sie fürs Auge und die Schätzung der Intentionen des Zeichners gewinnt, beweist jeder Vergleich mit den Auflagedrucken, hier z. B. die Nebeneinanderstellung zweier Penthesilea-Blätter.

Was bringt die Ausstellung an neuen Erkenntnissen? Eigentlich an sich keine. Aber sie beweist in voller Eindeutigkeit, was hie und da schon ausgesprochen wurde: Slevogt ist nicht nur der geborene Illustrator, er ist geradezu prädestiniert für die Lithographie. Ihre Möglichkeiten hat er in einem Maße ausgewertet wie vor ihm keiner. Man muß bei ihm von lithographischem Zeichnen sprechen im Gegensatz zum bloßen Benutzen dieser Technik als Mittel. Es ist kaum ein Zufall, daß selbst manche seiner Radierungen die Wirkungen von Lithos haben, etwa der d'Andrade in verni mou oder das Blatt mit dem schießenden Trapper aus den Schwarzen Szenen.

Sehr wertvoll ist es auch, die Blätter der Folgen einmal aufgereiht nebeneinander zu sehen. Das gestattet eine leichtere Abwägung des Künstlerischen. Bei einem Künstler wie Slevogt werden, da die Qualität unbestritten ist, die Urteile freilich im wesentlichen subjektiv zu bewerten sein. Aber auch das ist Gewinn. Ich für mein Teil liebe einzelne Blätter aus dem Sindbad vor allen (vielleicht, weil ich den Sindbad so liebe) und bewundere als besondere Leistung die Einheit, in die bildliche Form und Buchstabenform in den zugehörigen Initialen gebracht worden sind. Vielleicht das Vollendetste in der Auswertung der Lithographie erreichte Slevogt überhaupt in den kleinen Formaten. Die Landschaft mit den davonsprengenden Reitern aus dem Cellini ist unerhört in der Sichtbarmachung der Begebenheit bei sparsamster, aber gewandtester Benutzung der Mittel.

Eine sehr angenehme Überraschung bietet schließlich die der Ausstellung beigesellte Auswahl von Zeichnungen. Wenn man hört, daß dies zugleich der Vorgeschmack einer an gleicher Stelle geplanten großen Ausstellung von Zeichnungen Slevogts sein soll, erlebt man doppelte Freude, die für das zu Erwartende dazu. Die frühen Blätter, z. T. aus den neunziger Jahren, stehen an Sicherheit und technischer Feinheit des Federstriches der vielgerühmten Virtuosität eines Klinger keineswegs nach; selbst stofflich spürt man manchmal wie einen ähnlichen Klang. Auch die japanische Tuschtechnik bewunderte Slevogt schon früh. Sein ureigener Weg aber wird ebenso früh sichtbar und wird schließlich, wie schon die wenigen Proben erkennen lassen, zu einer breiten und dennoch an allen Punkten guten Bahn. Man findet bei den Porträtzeichnungen die gleiche zeichnerische und malerische Qualität wie bei dem eigentümlich farbig-atmosphärisch behandelten Pastell-Selbstbildnis vor der Staffelei oder den Aquarellen, unter denen der Tigerüberfall als farbenrhythmisch besonders schön und die Fasanenjagd als besonders stimmungsstark hervorstechen.

Wer heut mit Druckerei und Papier zu schaffen hat, wird schließlich die auch geschmacklich einwandfreie Ausstattung des reich illustrierten Katalogs zu würdigen wissen. Emil Waldmann hat ihm mit seiner geschickten Feder ein ebenso verständnisvolles als angenehmes Vorwort vorausgeschickt.

Wiese.

Max Slevogt. Aus dem Sindbad. Lithographie. Probedruck.

Max Slevogt. Aus dem Achill. Lithographie. Probedruck.

Max Slevogt.
Zeichnung zum Benvenuto Cellini.

Max Slevogt. Aus dem Benvenuto Cellini.
Lithographie. Probedruck.

Neuerscheinungen

Mit Originalgraphik ausgestattete Bücher werden im „Büchersammler" angezeigt.

Bücher

Richard Braungart, Deutsche Exlibris. Hugo Schmidt Verlag, München.

Das hübsche Buch leitet die allgemeinen Kunstabhandlungen ein, die wieder eine Abteilung der Kunstbreviere sind. Während in der sonstigen Exlibrisliteratur vieles ein rechtes Gestrüpp ist, erhält man hier von Braungart einen soliden und wohlfeilen Führer durch das Gebiet. Nötig ist eine solche Erläuterung, denn wer weiß, wie groß unter den 100000 Exlibris des letzten Menschenalters der Prozentsatz an Nieten ist. Die Zahl der Nichtigkeiten ist überwältigend, und wenn man bedenkt, daß vielen, die überhaupt keine Beziehung zu Büchern haben, das Bucheignerzeichen nur das Mittel ist, ein graphisches Monument für ihre eigene liebe Persönlichkeit zu besitzen, dann möchte einem grauen vor dem Wert weiter Teile in dieser Kunst. Indem Braungart aber sich auf das Wertvollste an figürlichen, szenischen, landschaftlichen, symbolischen Exlibris konzentriert, verrichtet er eine wohltätige Auslesearbeit, die durch die 71 guten Abbildungen aufs beste dokumentiert ist. Neben Kolb, Bastanier, Orlik, Staeger lernt man Soder, Strasser, Philipp, Fingesten, Sepp Frank, Broel und noch viele als Meister kennen, und danach läßt Braungart eine Fülle der Familiengraphik aufmarschieren, als da sind Neujahrswünsche, Verlobungs-, Vermählungs-, Geburts-, Umzugs- und Besuchsanzeigen. Viel Witz und gute Laune entfalten sich in solcher Kleingraphik, die, im Unterschiede zu den allzu seichten Exlibrisgewässern, recht oft mehr Kunst enthält als großspurige, großgraphische Mappenwerke. Zeitler.

Der Dotendantz mit Figuren, clage und antwort schon von allen staten der werlt. Herausgegeben von Prof. Dr. Albert Schramm. Verlag Karl W. Hiersemann, Leipzig.

Nach dem Heidelberger Totentanz von 1465 und dem Lübecker von 1489, die von Schreiber und Friedländer herausgegeben worden sind, holt nun in dankenswertester Weise Prof. Schramm die dritte der großen Totentanzfolgen der Inkunabelzeit (abgesehen von den drei französischen) in einer wohlgelungenen Faksimileausgabe, die von 1485, aus dem Halbdunkel, in dem sie steckte, hervor. Es ist unsere Freude am primitiven Holzschnitt, an der Unverbildetheit der aus dem Kampf des Schneidemessers mit der Holztafel durch den Entwerfer selbst entsprungenen Arbeit, die sich in der Schätzung der frühen graphischen Totentanzfolgen kund gibt. Heidelberg 1485 ist kein Blockbuch mehr, sondern die Texte, wohl überliefert, sind gedruckt und durch Typenvergleichung stellte Doullième, als Drucker Heinrich Knoblachtzer fest, die Gegenden am Mittelrhein lagen außerdem durch Anspielungen im Texte nahe. Die Holzschnitte charakterisieren die Stände im wesentlichen durch die Tracht, bei einigen durch Attribute oder szenisches Auftreten. Der Tod hat jetzt keine Waffe mehr, von der Kultur beleckt, tritt er zumeist mit viel artigen Musikinstrumenten auf. Er ist noch ein verwester Leichnam, oft mit klaffender Bauchhöhle. Die Schnitte rühren zweifellos von zwei Künstlern her, wie auch von Bossert festgehalten wird. Der Schneider der letzten 15 Schnitte ist wesentlich temperamentvoller, beweglicher, erfinderischer. Mit oft großartigen grotesken Gliederverrenkungen, in deren bizarre Linien die sich Sträubenden hineingezerrt werden, sind die Blätter gefüllt, der Tod hat dabei oft einen grausigen Humor. Die Figuren sind aus ihrer früheren Starrheit erlöst, sie spiegeln in ihren heftigen Ausdrucksbewegungen das Lebensgefühl der Zeit, das schon die Renaissance ahnen läßt. Drei große Blätter, Tanz der Gerippe, das Beinhaus und der Kirchhof, sind einer ganz besonders dämonischen, makabrischen Phantasie entsprungen. Die noch nicht völlig gelöste Aufgabe, die geistige Entwicklung des Totentanzmotivs im 15. Jahrhundert zu verfolgen, gewinnt durch die Schramm-Hiersemannsche Edition einen bedeutenden Antrieb. Zeitler.

Hans W. Singer, Handbuch für Kupferstichsammler. Hiersemanns Handbücher. Bd. IX, 2. Auflage. Verlag K. W. Hiersemann. Leipzig 1922.

Der Titel der ersten Auflage dieses Werkes lautete „Handbuch für Kupferstichsammlungen". Der Unterschied zu dem der zweiten zeigt, daß Verlag wie Verfasser die Bedürfnisse der Zeit verstanden haben. Darum dürfte es auch schon — vergriffen sein. Wichtig ist, daß dieses neue Handbuch wirklich brauchbar ist, vor allem zweier Dinge wegen: Es lehrt den Sammler die Grundlage allen Sammelns kennen und schätzen, die Technik, in unserem Falle die der graphischen Verfahren. Und es bietet ihm mit dem ausgedehnten Verzeichnis von Oeuvre-Katalogen und Handbüchern (das übrigens der einzige nun noch ergänzte Rest der 1. Auflage ist), weiteres unbedingt erforderliches Sammlerrüstzeug, das der Verfasser durch nunmehr 30jährige Tätigkeit am Dresdner Kabinett in einem Umfange kennt, wie wenige. Lobenswert ist die nüchterne Sachlichkeit, mit der Singer die praktischen Fragen behandelt. Vieles Kluge und Beherzigenswerte weiß er in ästhetischen Dingen zu sagen. Aber er sollte das nicht selbst abschwächen durch Bemerkungen wie die von den „Hervorbringseln der Expressionisten", die „glücklicherweise im Verschwinden begriffen sind". — Die elf beigegebenen Tafeln in den verschie-

denen graphischen Techniken mehren den praktischen Wert des Buches, doch stören sie eine Handhabung durch ihre verstreute Stellung im Text (und zwar nicht, was verständlich wäre, bei den betreffenden Kapiteln der zu demonstrierenden Technik). Sie wären besser am Schluß des Bandes vereinigt. Wiese.

In den Verlag K. W. Hiersemann sind die Restbestände folgender Werke übergegangen: C. J. Block: Das Kupferstichwerk des Wilh. Hondius. Danzig 1891. Hblw. M. 900.—. C. J. Block: Jeremias Falck, sein Leben und seine Werke. Danzig 1890. Hblw. M. 1900.—. B. Hausmann: Albrecht Dürers Kupferstiche, Radierungen, Holzschnitte und Zeichnungen. Würzburg 1922. (Neudr.) Hblw. M. 1200.—.

Von der im Verlag Fritz Heyder, Berlin-Zehlendorf, erscheinenden Folge Die Zeichnung liegen Heft 12: Wilh. Giese und Heft 13: R. Grimm-Sachsenberg, Waldbilder, vor. Das letztere ist besonders geeignet, dem Sinn der Folge gerecht zu werden: es wird manchem zur Erbauung dienen. Und: was ehrlich ist, ist gut. W.

Zeitschriften

Holzschnittsondernummer der „Selektion". Die vorletzte Nummer der lebendig und geschmackvoll geleiteten Zeitschrift „Selektion" ist ausschließlich der Holzschnittkunst gewidmet. Die Herausgeber der Zeitschrift erweisen sich damit für ihr Land wieder einmal als Bahnbrecher. Während nämlich überall in Belgien moderne Holzschnittkünstler am Werke sind, hält sich das Publikum von einer ernsthaften Würdigung dieser Darstellungsgattung noch vollkommen zurück. „Selektion" rückt nun zum ersten Male das Können dieser belgischen Holzschneider, Persönlichkeiten wie Jan und Jozef Cantré, Gustave de Smet, Fritz van den Berghe, Franz Masereel, E. Tytgat, Joris Minne, Jan van Straaten in eine Reihe und in einen Rahmen mit den fortschrittlichen Holzschnittkünstlern der übrigen europäischen Länder. Dies geschieht durch 36 Originalholzschnitte und ein diesen beigegebenes Vorwort, das André de Ridder geschrieben hat. Unter den Deutschen werden von A. de Ridder als rassige Holzschneider Pechstein und Campendonk hervorgehoben. Der drucktechnisch sicherlich kostspielige Versuch, die moderne Holzschnittkunst dem belgischen Publikum näher zu bringen, ist der Selektion-Kunsthandlung, die leider ihren Betrieb wegen mangelnden Interesses in den Käuferkreisen hat aufgeben müssen, als besonderes Verdienst gutzuschreiben. H.

Im Juli-Augustheft (XLIII) der „Berliner Museen", S. 69 ff., findet sich ein Aufsatz von H. Feuerstein-Donaueschingen: Die Handzeichnungen des sogen. Meisters B B im Berliner Kupferstichkabinett. Es wird von F. sehr wahrscheinlich gemacht, daß diese Blätter als auch einige ähnliche in Danzig und Weimar dem Gildenbuch einer Malergehilfenvereinigung in Augsburg angehörten und das die Dargestellten Angehörige eben dieser Vereinigung waren. Das Zeichen B B ist aus nicht ganz sicheren Gründen (möglicherweise, um die Autorschaft Barthel Behams vorzutäuschen) wohl später zugesetzt worden.

Im Heft 22 (1922) des „Sammlers" findet sich ein Aufsatz von Hermann Brücker-Friedenau: „Ludwig Emil Grimm, der Radierer" mit fünf Abbildungen. L. E. Grimm ist der jüngste der drei Brüder Grimm. Er wurde 1790 in Hanau geboren und starb 1863 in Kassel. 1912 veröffentlichte Adolf Stoll die „Lebenserinnerungen Grimms".

Mappenwerke

Die Handzeichnungen des Matthias Grünewald. Herausgegeben von Dr. W. Storck. Erster Druck der Gesellschaft für Zeichnende Künste. Verlag O. C. Recht, München.

Wir widmeten dieser Publikation schon früher (XIV., S. 173) eine Vorbesprechung. Das Werk hat die Hoffnungen, welche die Proben erweckten, nicht getäuscht. Die Reproduktionen sind durchweg ausgezeichnet und können, nebeneinander ausgebreitet, das Erlebnis fühlbar machen, das man vor den (wohl nie zueinander kommenden) Originalen haben müßte. — Blatt XVII wird von Storck als „huldigender König" angeführt. H. A. Schmid spricht die Hauptfigur als Christus an, Hagen hält die Zeichnung für eine Studie zu einer Anbetung der Könige; Friedländer und Bock vermuten in ihr einen „knieenden Engel der Verkündigung (?)". Diesen Deutungen (mit Ausnahme der von Schmid) widersprechen im allgemeinen die schleppetragenden Engel; der Schmidschen die eigentümliche Greisenhaftigkeit des Kopfes der knieenden Figur. Sollte sie nicht einen segnenden oder krönenden Gottvater vorstellen? Dieser Deutung freilich fügt sich der durch die Bäume angedeutete Schauplatz nicht ohne weiteres ein. Die Gestalt Gottvaters dagegen könnte man sich analog zahlreichen Darstellungen in der Plastik sehr wohl als solche denken. — Die Ausstattung der Mappe läßt bis auf das Durchschlagen des Druckes auf dem Tafelverzeichnis nichts zu wünschen übrig. Die Güte der Tafeln rechtfertigt die Nennung ihrer Hersteller: Tafel I: Bruckmann, München; Tafeln II—III: Jaffe, Wien; Tafeln IV-XI: Markert, Dresden; Tafeln XII-XVII: Frisch, Berlin. — Auch die drei in Oxford und Paris befindlichen Zeichnungen Grünewalds wurden reproduziert und erscheinen als Supplement. Sie werden für die Mitglieder der Gesellschaft zum Selbstkostenpreis geliefert. Die zweite große Handzeichnungen-Mappe der Gesellschaft, Lucas

Max Liebermann. Holländische Landschaft.

Cranach, herausgegeben von Glaser, wird eben vom Verlag angezeigt und dürfte im Erscheinen begriffen sein. Wiese.

Urs Graf: 20 Handzeichnungen. In Mappe, mit Text von Dr. Packer. Aufl. 200. Verlag Orell Füßli. Zürich 1922.

Die Wiedergabe der Zeichnungen erfolgte wieder in dem Einstaubverfahren von Ernst Buri, Castagnola, auf das wir bereits gelegentlich der Tobias Stimmer-Mappe (Cic. XIV., S. 76) hinwiesen. Wie wir hören, hat Füßli die Rechte auf dies Verfahren erworben und will es bei weiteren ähnlichen Publikationen anwenden, u. a. für eine Mappe, die Zeichnungen Gottfried Kellers enthalten wird.

Karl Hofer: Tanz. 12 Steinzeichnungen. Erster Druck des Kreises graphischer Künstler und Sammler. Verlag Arndt Beyer. Leipzig 1922.

Hofer hat sein Thema zweifelsohne auf eigne Art abgewandelt. Ganz im Gegensatz zur rhythmischen Impression der Kolbeschen Tänzerinnenzeichnungen zielt er auf eine abstraktere Verwirklichung der Idee Tanz; die Hauptkomponenten, Rhythmus und Dynamik, werden geschickt in Beziehung zueinander gesetzt. Nicht immer ergab sich eine in sich ruhende Komposition, doch ist die Mehrzahl der Blätter geglückt. Schwächer sind die, in denen dem Dynamischen die überzeugende Spannung nicht innewohnt (z. B. das Blatt mit Tänzer und Partnerin, die die Hände rechts erhoben und gegeneinandergelegt halten). — Die Mappe ist würdig ausgestattet. Nur der Titel ist auch diesmal nicht recht geraten. Warum hat das Blatt ein kleineres Format als die Mappe?

Der Verlag teilt in seinem Prospekt mit, daß die Sonderdrucke des Kreises neben den Jahresmappen ihre Fortsetzung finden werden (siehe Cic. XIV., S. 81). Wiese.

Alexander Kolde: Und der Cherub steht vor Gott. 20 handgedruckte Lithographien auf China. In Umschlag mit farbigem Titel. 13 Expl. Ringverlag. Königsberg 1922.

Noch ungezügelt, aber aus reinem Erlebnis geboren, ist dies Werk. Etwas von dem Ungestüm seines berühmten Landsmannes Corinth wird in dieser fiebernd heruntergezeichneten Weltanschauung spürbar. Es scheint, daß das Geschick der ostpreußischen Heimat den Funken zur Lohe fachte und die unendlichkeitsschwangere, geradezu biblische Gestaltung auslöste. Man muß sich freuen, überall solche Kräfte am Werk zu wissen, selbst wenn Ziel und Heimkehr noch im Dunkel ferner Wolken liegen. — Das Literarische ist ein gefährlicher Freund der bildenden Künste. Junge Künstler seien doppelt vor ihm gewarnt, auch Kolde. Die Echtheit des Erlebnisses in seinem Werk aber sei nochmals dankbar hervorgehoben. Wiese.

Max Liebermann: 30 Holzschnittzeichnungen. Geschnitten v. Reinhold Hoberg. Einleitung v. Willy Kurth. Verlag Fritz Heyder, Berlin-Zehlendorf.

Das Einfühlungsvermögen Hobergs und ſein überragendes techniſches Können ſind ſchon oft gebührend gewürdigt worden. Auch dies neue Werk Liebermanns dankt dieſem Holzſchneidekünſtler vieles. Im übrigen werden wir durch die hier dargebotenen Arbeiten Liebermanns um eine ganze Reihe liebenswürdiger Arbeiten des Meiſters reicher; das bedeutet bei ihm immer wieder eine Freude. — Neben der teuren Ausgabe brachte der Verlag noch eine in kleinerem Format mit 17 der Holzſchnitte heraus unter dem Titel: Bilder ohne Worte. Er mehrt damit ſein großes Verdienſt um die Verbreitung von Kunſt im Volk. Willy Kurth findet in ſeinen Einleitungen ebenſo warme wie verſtändnisvolle Worte für Liebermanns und Hobergs Wollen und Wirken. W.

Jean Baptiſte Greuze: Unveröffentlichte Handzeichnungen in der Bibliothek der Akademie St. Petersburg. Mit Einl. von François Monod u. Louis Hautecœur. 55 Blatt Lichtdr. in Kuliſſen. Nr. I—XX mit 8 weiteren Blättern, in Pergmt.-Mappe ca. M. 10000.—; Nr. 1—180 in Lw.-Mappe ca. M. 6000.—. Holbein-Verlag, München.

Arthur Grunenberg: Der Feuervogel Tamara Karſavina. 20 (17) Lith. I—XXV auf Japan in Saffiankaſſette. M. 15000.—; 1—125 auf Handbütten in Seidenhandbd. M. 7000.—; 126—275 auf Bütten in Hlbiwbd. M. 2500.—. Euphorion-Verlag, Berlin.

F. M. Haberditzl u. B. Grimſchitz: Handzeichnungen und Aquarelle der Öſterreichiſchen Galerie. Erſte Lieferung. Geſamtwerk z. Zt. ca. M. 12000.—. Rikola-Verlag, Wien-München.

Bernhard Hasler: Figaro. 10 mehrfarb. Lith. 70 Expl. Subſkr. M. 2000.—. Verlag I. B. Neumann, Berlin.

Richard Janthur: „Exotiſche Mappe“. Elf mehrfarb. Lith. Hlblw.-Mappe mit Orig.-Lith. 75 Expl. Subſkr. M. 2000.—. Verlag I. B. Neumann, Berlin.

Alois Kolb: Richard Strauß. Opern. 11 Rad. Format 43×54 cm. In Mappe. I—XXV und 1—30 vergr. 31—100 auf Kupferdruckpapier. M. 15000.—. Avalun-Verlag, Wien-Hellerau.

Emil Orlik: Aus Ägypten. 15 Rad. Einleitung von Julius Elias. I—X auf Japan mit 16 Rad. u. 2 Zuſtänden. Ganzldr.-Mappe ca. M. 30000.—; 1—100 15 Rad. auf Bütten. Hlblw.-Mappe ca. M. 10000.—. Propyläen-Verlag, Berlin.

Magnus Zeller: Revolutionszeit. 7 Lith. I—L auf Strathmore in Hlbpergmt.-Mappe M. 4000.—; 51—300 in Hlblw.-Mappe M. 3000.—. Verlag Albrecht Blau, Berlin.

Die hier angegebenen Preiſe entſprechen denen der Verlagsankündigung bei Erſcheinen.

Einzelblätter

Oskar Kokoſchka: Ruth. Lith. Bildgröße 46×36,5 cm. 176 bez. u. num. Expl. auf Zandersbütten. M. 1800.—. Verlag Paul Caſſirer, Berlin.

Hans Meid: 1. Mädchen mit Hirſchkuh. Rad. Blattgröße 49,5×33,5 cm. Bildgröße 24,5×19,5 cm. — 2. Sommertag. Rad. Blattgröße 51×33,5 cm. Bildgröße 22×19 cm. Je 100 bez. u. num. Expl. auf Bütten. Subſkript. M. 2500.—. Verlag Bruno Caſſirer, Berlin. — 3. Zigeuner bei der Ruine. Rad. 24,5×33,5 cm. — 4. Liebespaar am Steg. 23,5×33,5 cm. Je 35 Expl. auf Japan. M. 3000.—; je 80 Expl. auf Bütten. M. 2500.—. — 5. Ruine in den Lagunen. 24,5×29,5 cm. 30 Expl. auf Japan. M. 3000.—; 40 Expl. auf Bütten. M. 2500.—. Verlag Paul Caſſirer, Berlin.

Max Slevogt: Der Rhein. Lith. Blattgröße 42×31,5 cm. Bildgröße 23,5×18,5 cm. 100 num. u. ſign. Drucke auf Bütten. Subſkript. M. 2500.—. Verlag Bruno Caſſirer, Berlin.

Der Markt

Berlin. Paul Graupe. Katalog der Auktion XXIV (10. u. 11. November 1922): Moderne Graphik. Alte Graphik. Japaniſche Farbenholzſchnitte. Das Schwergewicht der Auktion liegt auf der modernen Graphik. Die bewährte Firma hat ſich mit dem im Katalog verzeichneten Material faſt ſelbſt überboten. Es fehlt keiner der großen Namen, aber, was wichtiger iſt, es ſind dieſe Namen mit weſentlichen Blättern belegt. Man fragt ſich, woher beiſpielsweiſe Stücke wie Camerons Harfleur, oder gar Gauguins Feigenverkäuferin (Jap. ſign. u. dat.) und van Goghs einzige Radierung (das Bildnis Dr. Gachets, mit deſſen Signum!) heute noch in Deutſchland zu beſchaffen ſind. — Als ſpezielle Attraktion ſind diesmal Klinger und Welti mehr als reichlich vertreten. Die alte Graphik tritt demgegenüber nicht gerade bedeutſam auf. Immerhin werden u. a. 31 Nr. Dürer und 44 Nr. Rembrandt verzeichnet. Nr. 977—1054: Japaniſche Farbenholzſchnitte, darunter z. B. gute Blätter von Kiyomitſu, Koryuſai und Utamaro. W.

Berlin. Hollſtein & Puppel. Kunſtauktion XXII: Kupferſtiche des 16.—18. Jahrhunderts. Verſteigerung 23.—25. Oktober 1922. Der illuſtrierte Katalog führt 1755 Nummern an, darunter viele geſuchte Blätter von Dürer, Rembrandt, van Leyden, Oſtade u. a.

Bern. Gutekunſt & Klipſtein verſenden ihren Lagerkatalog Nr. X. Abgeſehen davon, daß er ſehr gut ausgeſtattet iſt, u. a. mit 18 Tfln. verzeichnet er, dem Rufe der Firma entſprechend, wieder eine Überfülle koſtbarſten Materials. 1—197: Altdeutſche Meiſter. Beſonders reich vertreten: H. S. Beham und — als Spezialität der Firma — Dürer (89 Blatt, darunter B. 30, 41, 42, 60, 74, 88, 98, 101, 111). — 198—451: Alt-

niederländiſche Meiſter, u. a. Ferdinand Bol (B. 9 und 11)), A. van Oſtade (26 Bl.), Rembrandt (72 Bl., dabei B. 22, 29, 82, 89, 103, 223), Waterloo (7 Nrn.). — 452–572: Alte Italieniſche Meiſter, u. a. Zoan Andrea mit 6 der Arabesken, Antonio Canale (17 Nrn.). — 573—644: Alte franzöſiſche und engliſche Meiſter, u. a. Callot (Les Misères et les Malheurs de la Guerre, M. 564 II—581 II, 400.— Fr.), P. Drevet, S. Freudenberger, Nanteuil und Rowlandſon. — 645—1160: Moderne Radierungen. Auch dies Sondergebiet wird von G. u. K. beſonders gepflegt; vor allem ſind die klaſſiſchen franzöſiſchen und engliſchen Radierer wieder ausgezeichnet vertreten, z. B. ſehr gut Haden, Legros, Méryon, Millet, Whiſtler. Von Zorn nicht weniger als 24 (koſtbare) Blätter.

Dem Katalog iſt eine kleine Broſchüre: Über ſignierte und unſignierte Original-Radierungen beigelegt, die für den Sammler bedeutungsvoll iſt. Neben R. Gutekunſt und A. Klipſtein äußern ſich darin zu dem Thema H. N. Harrington, der Freund Seymour Hadens, und L. A. Legros, der Sohn des Radierers. Hauptreſultat iſt die Feſtſtellung, daß der Brauch des Signierens in der Auflage nicht vor 1880 beſtand und zum guten Teile durch das Verlangen amerikaniſcher Käufer nach Signierung allgemein üblich wurde. Qualität aber gehe ſtets über das Signum. Wertvoll ſind auch die Nachweiſe der in Zeitſchriften erſchienenen Blätter von Legros und Zorn. —

Man möchte wünſchen, ſolch anregende und zugleich ſachdienliche Gaben recht oft aus den Kreiſen der erfahrenen Händler zu erhalten. — Die Firma teilt ferner mit, daß ſie künftig ihre Ausſtellungen alter und neuer Graphik monatlich wechſeln wird. Im September zeigte ſie eine erſtklaſſige Auswahl von Rembrandt-Radierungen und Arbeiten Guſtave Leheutres.

Leipzig. C. G. Boerner. Kupferſtichverſteigerung aus den Dublettenbeſtänden der Wiener Graphiſchen Sammlung Albertina. Vom 13. bis 17. November. Die Dubletten wurden durch die Zuſammenlegung der Kupferſtichkabinette der ehemaligen Hofbibliothek und der Albertina frei. Sie dürfen nach dem Vertrag von Verſailles nur unter der Bedingung abgegeben werden, daß ein entſprechender Gegenwert wieder in die Sammlung gelangt. — Es handelt ſich diesmal um franzöſiſche Graphik des 18. Jahrhunderts. Kaum einer der berühmteſten Maler und Stecher dieſer Glanzzeit des techniſchen und künſtleriſchen Könnens auf dem Gebiete des Stiches fehlt. Und man wird neu von Bewunderung erfüllt, ſieht man ſo viel Gutes von ſolch einheitlichem Geiſte beiſammen. Ein beſonderer Vorzug des Materials iſt die faſt durchweg ausgezeichnete Qualität der Drucke, die ja nicht, wie ſo viele aus dieſer Zeit, unter Glas und Rahmen verblichen, ſondern wohlgeſchützt in Mappen ruhten. Anſchließend verſteigert die Firma noch eine kleine, aber gewählte Sammlung von Aquarellen des Wieners Rudolf von Alt, die aus deutſchem fürſtlichen Beſitz ſtammen und von denen beſonders entzückende Blätter aus Wien und aus Prag hervorzuheben ſind. Die Kataloge erſcheinen in Kürze. Wir werden dann auf das gebotene Material noch näher eingehen.

Frankfurt a. M. Der Antiquariatskatalog Nr. 682 der Firma Baer & Co.: Kunſt in Deutſchland, Belgien, Holland, Schweiz, Öſterreich und den Nachfolgeländern enthält u. a. Teile der Bibliotheken von W. v. Bode, Loßnitzer (Coburg), W. Effmann (Bonn), E. Pfeiffer (Wiesbaden). Er bietet auch dem Graphikſammler manche ſchon ſelten gewordene Fachliteratur. Preis M. 15.—.

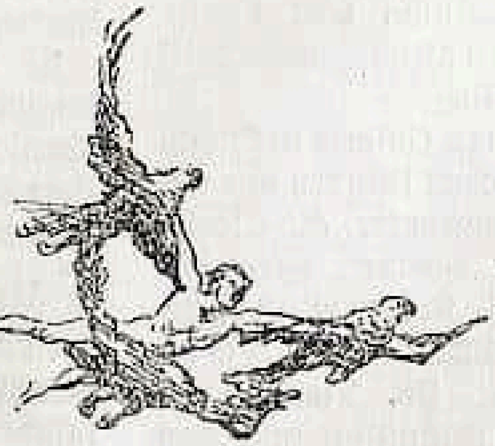
Leipzig. P. H. Beyer & Sohn verſendet zwei neue Lagerkataloge. Nr. 28: Moderne Originalradierungen und Nr. 29: Moderne Originallithographien und Holzſchnitte. Beide ſind ſehr handlich in Klein-Oktav und mit Preiſen verſehen.

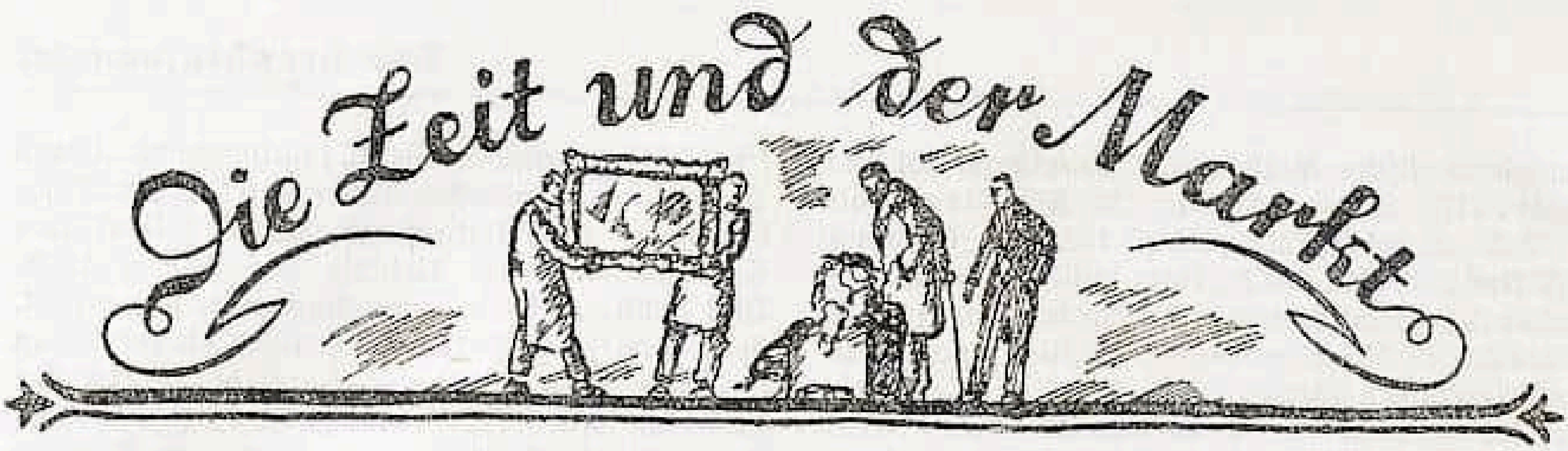
Leipzig. Curt Naubert, Antiquariat, brachte heraus: Liſte XII: Neuerwerbungen in holländiſchen Radierungen. Lagerkatalog 3: Genealogie, Trachten, Burgen, Schlöſſer, Feſtzüge, Jagd, Porträts, Sport u. a.

Zu den Abbildungen

Max Slevogt. Die auf den Tafeln S. 833/34 zum Abdruck gekommenen Kliſchees hat uns die Galerie Ernſt Arnold, Dresden, aus ihrem Ausſtellungskatalog freundlichſt zur Verfügung geſtellt, ebenfalls untenſtehende Vignette.

Max Liebermann. Die Wiedergabe der Holzſchnittzeichnung auf S. 837 iſt dem hier beſprochenen Mappenwerk des Verlags Fritz Heyder, Berlin-Zehlendorf, mit deſſen Genehmigung entnommen.





Sammlungen

Von den Museen in Rußland

1. Das Stroganow-Museum in Petersburg

Außer den hier bereits früher notierten Führern durch einige neuorganisierte russische Museen sind in gleicher Richtung noch zwei jüngst erschienene Publikationen anzuzeigen — der anonyme „Führer durch das Stroganow-Museum" in Petersburg und das viel umfangreichere Heft von E. Gollerbach, betitelt „Die Palast-Museen und Gärten in Djetskoje Sselo".

Das Stroganow-Museum füllt jetzt einen der architektonisch wertvollsten Petersburger Palastbauten aus der Mitte des XVIII. Jahrh. ganz aus. Von dem italienischen Architekten Grafen B. Rastrelli errichtet, wurde das Stroganow-Palais am Newsky-Prospekt gegen Ende des gleichen Jahrhunderts von dem großen russischen Baumeister Andrej Woronichin (1760—1814), einem ehemaligen Leibeigenen der Stroganows, in vielen Teilen umgebaut, und von ihm stammt auch die herrliche Bildergalerie dieses Palais. Die Rastrellische Fassade blieb jedoch unberührt, und auch einige Innendekorationen des italienischen Meisters sind unverändert auf uns gekommen.

Der Grundstock der Sammlungen stammt von dem bekannten Kunstmäzen und seinerzeitigen Präsidenten der Petersburger Akademie der Künste, Grafen Alexander Ssergejewitsch Stroganow (1733—1811), und nach seinem Tode wurde derselbe seitens des Grafen Ssergej Grigorjewitsch (1794—1882) sowie später von dessen Sohne, dem 1911 verstorbenen Grafen Paul S. Stroganow, in vielseitiger Weise erweitert und ausgebaut. Die von drei Geschlechtern zusammengebrachten Kunstschätze sind nunmehr in einem äußerst stimmungsvollen und kunstgewerblich reich ausgestatteten Milieu aufgestellt und der Besichtigung zugänglich.

In der eigentlichen imposanten Galerie befinden sich jetzt neben einigen russischen Bildern aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, die Werke des Luca Giordano, Furini, Strozzi, Bronzino sowie von den Holländern J. Ruisdael (Ansicht von Haarlem), Emanuel de Witte, A. v. d. Velde, G. Flinck, B. v. d. Helst u. a. Die Vlamen repräsentiert Van Dyk mit drei Bildnissen und von französischen Meistern sind Poussin, Claude Lorrain und de Troy vorhanden. Von diesem letztern rührt auch eine Serie prächtiger Gobelins her, die Jasonsage behandelnd, welche einen der kleinern Museumssäle ziert. Von Franzosen sind noch die sechs großen Gemälde des Hubert Robert zu nennen, welche bei dem Künstler direkt von dem Begründer des Museums bestellt wurden und nun zusammen mit zwei Panninischen Gemälden und einigen sonstigen Italienern einen besondern Saal füllen. Den Schmuck des einstigen Speisesaals bilden in erster Reihe ein kleiner Watteau, eine große Landschaft Wouvermans, die „Hasplerin" des Gabriel Metsu und ein Feldherrnporträt in der Art Tintorettos. Die antike und Renaissanceskulptur sind in dem sogenannten Raffaelsaal untergebracht, in dessen Wände Kopien der Loggien, wahrscheinlich von Unterberger (dem Maler der gleichen Kopien in der Eremitage), eingelassen sind.

Die kleine Galerie ist speziell für die Sammlung italienischer und niederländischer Primitiven des Grafen Paul Stroganow bestimmt, doch befindet sich die Mehrzahl dieser Werke nebst einigen Bildern, die seinerzeit nach Moskau evakuiert und erst im vorigen Jahre nach Petersburg retourniert wurden, momentan in der Eremitage. Diese Übertragung geschah zum Teil behufs Ausstellungszwecken, hauptsächlich aber der größeren Sicherheit halber, nach einem Diebstahl aus dem Stroganow-Museum im Jahre 1919, wo die Bewachung nicht scharf genug war.

Außer den genannten Werken gehört dem Museum noch eine Reihe künstlerisch bedeutender Porträts: Peter der Große von Iwan Nikitin, der Erbauer des Palais, Graf Rastrelli von Rotari oder vielleicht eher von Toqué, die Gräfinnen Stroganow von dem älteren Lampi und der Vigée Lebrun, Alexander I. und seine Gemahlin von J. Mosnier usw. — sowie einige Büsten von Houdon und sonstige Skulpturen von Rastrelli d. Ä. Rachette, Koslowsky u. a.

Es bleibt zu hoffen, daß nach diesem kurzen summarischen Führer früher oder später ein ausführlicher Katalog oder auch nur ein vollständiges Verzeichnis sämtlicher Kunstwerke des Stroganow-Museums erscheinen wird.

2. Von Zarskoje Sselo

Ganz populären Zwecken soll, dem Vorworte gemäß, der Führer durch die frühere Sommerresidenz der Zaren in Zarskoje Sselo, jetzt

in Djetskoje Sselo (Kinderdorf) umgenannt, dienen, und der Verfaſſer, Herr E. F. Gollerbach, hat ſeine Aufgabe zweifellos mit viel Fleiß und Geſchick erledigt. Die Entſtehungsgeſchichte der nunmehr zu Muſeen umgewandelten kaiſerlichen Paläſte ſowie der großen Gartenanlagen mit diverſen Pavillons, die im ganzen eine lebendige Enzyklopädie ruſſiſch-höfiſcher Kunſt im Laufe zweier Jahrhunderte bilden, iſt recht detailliert dargeſtellt und eine Reihe von Plänen erleichtert die Orientierung.

Man folgt dem Verfaſſer mit Intereſſe in ſeiner Beſchreibung der 64 Säle und Räumlichkeiten des ſog. „Großen Palais", ebenfalls in ſeinen Hauptteilen, ein Raſtrelliſcher Bau, in welchem ſich auch die 130 Nummern umfaſſende Gemäldegalerie befindet. Für das genaue Verzeichnis der Bilder — hier hängt u. a. das höchſt intereſſante und näher noch nicht beſtimmte polniſch-tatariſche Familienbild des Danziger Malers Daniel Schultz [1] — iſt man dem Verfaſſer beſonders dankbar; ebenſo für die Daten über den berühmten Bernſteinſaal aus dem Berliner Monbijouſchloß, einem etwas erzwungenen Geſchenk Friedrich I. an Peter I. Kurze Charakteriſtiken der erwähnten Künſtler muß man ſchon, in Anbetracht des populären Programms, mit in den Kauf nehmen. In gleicher Weiſe iſt auch das von Guarenghi erbaute Alexanderpalais mit ſeinen zirka 40 Räumlichkeiten behandelt, in deſſen Porträtſaal u. a. ſich einige der bekannten Krügerſchen Bildniſſe der ruſſiſchen Kaiſerfamilie befinden. Es folgen noch einige Paläſte von geringerer Bedeutung ſowie die ſchönen Parkanlagen, die gleichfalls der Reihenfolge nach mit ihren zahlreichen Statuen, Denkmälern und verſchiedenartigſten dekorativen Bauten hiſtoriſch und ſtiliſtiſch beſchrieben ſind.

Lobende Erwähnung verdienen noch, weil in derartigen populären Publikationen ſelten vorkommend, die Namen- und Sachregiſter ſowie eine Bibliographie der Literatur über Zarſkoje Sselo am Schluſſe des Büchleins. Dieſe Beilagen verleihen dem Gollerbachſchen Führer einen beſonderen Wert.

3. Die Quattrocento-Bilder der Eremitage

Im Zuſammenhang mit dieſen beiden Führern ſei noch auf den illuſtrierten Katalog der heurigen Eremitage-Ausſtellung „Gemälde der italieniſchen Frührenaiſſance" hingewieſen. War der Katalog der erſten Eremitage-Ausſtellung im Jahre 1920 nur ein bloßes Verzeichnis der ausgeſtellten Werke, ſo haben wir es hier ſchon mit einer wiſſenſchaftlich bearbeiteten Aufzählung zu tun, welche alle nötigen Angaben enthält über Maße, Technik, Herkunft und auch Attribution der einzelnen Gemälde.

[1] Abgebildet in Biermann, „Deutſches Barock und Rokoko". Bd. I. Leipzig 1915.

Die Ausſtellung zählt im ganzen 80 Bilder, wovon ein Viertel auf das Trecento und der Reſt auf das 15. Jahrhundert fallen. Außer dem eigenen, gerade auf dieſem Gebiete nicht allzureichen Beſtande der Eremitage ſind hier eine Reihe von Werken aus den früheren kaiſerlichen Schlöſſer ſowie Privatſammlungen ausgeſtellt, die jetzt ſeitens der offiziellen „Denkmalſchutz-Kommiſſion" verwaltet werden, und ſchließlich ſtammt einiges auch aus andern Muſeen. Den Stroganowſchen Sammlungen wurden, wie bereits erwähnt, zwei Glanzpunkte der Ausſtellung entlehnt — die „Madonna mit Engeln" des Gentile da Fabriano und vier Teile eines Botticelli-Altars. Im ganzen hat die Eremitage alles, was Petersburg an Gemälden italieniſcher Meiſter des Trecento und Quattrocento beſitzt, zu einem einheitlichen Bilde vereinigt und in ihrem elegant ausgeſtatteten Katalog verarbeitet. P. E.

Yokohama

Das hieſige Staatsmuſeum, das ſeit längerem bereits europäiſche Kunſt ankauft, hat kürzlich aus der November-Gruppe der Berliner Kunſtausſtellung das Werk eines jungen Schweizer Malers, André Kellenberger, „Die Madonna mit der Maske", angekauft.

Ausſtellungen

Moderne Ausſtellungen in Italien

Nach dem ſiegreich beendigten Kriege brach zunächſt für die Künſtler und auch für den Kunſthandel eine Epoche ſteigender Konjunktur an, denn es gab eine Menge flüſſigen Geldes und das ſogenannte Kaufbedürfnis reichgewordener Leute. Allerorts erlebten wir damals zahlreiche Kollektivausſtellungen einzelner Künſtler und Gruppen. Inzwiſchen hat auch Italien eine ſchwere wirtſchaftliche Kriſis durchmachen müſſen die nicht ohne Einfluß auf den derzeitigen Kunſtmarkt geblieben iſt. Trotzdem iſt, zumal in dieſem Jahre, an Ausſtellungsunternehmungen kein Mangel. Die große internationale Ausſtellung in Venedig hat auch heuer ihre glänzende Tradition bewährt. Daneben haben Städte wie Turin Mailand, Rom und Neapel entweder jedes Jahr oder alle zwei Jahre ähnliche Veranſtaltungen, die neuerdings meiſtens national aufgebaut ſind. Auch in Florenz iſt in dieſem Jahre eine neue „Nazionale" in einem eignen Gebäude eröffnet worden und gegenwärtig ſind außerdem noch Ausſtellungen moderner Kunſt in folgenden italieniſchen Städten zu ſehen: Abbazia, Alba, Ascoli-Piceno, Bari, Bolzano, Como, Genua, Macerata, Neapel, Padua, Piacenza, Reggio-Calabria, Rom, Sassari und Taranto, dazu noch zwei in Venedig (außer der Internationalen noch diejenige in Ca Peſaro) und vielleicht noch manche

andere, von der man nichts weiß[1]. Es ist also zur Zeit eine Ausstellungsgier festzustellen, deren Gefahren offenbar sind, zumal alle diese Ausstellungen sich durchaus fast ausschließlich auf nationaler Grundlage aufbauen und manchmal sogar nur nach Provinzen orientiert sind. So sehr sonst auch der künstlerische Wettstreit zu begrüßen ist, die derzeitige Konkurrenz der Ausstellungen miteinander muß für die gesunde Entwicklung schädlich sein, ganz abgesehen davon, daß selbst diese Fülle von Unternehmungen zusammengenommen niemals ein einheitliches Bild der zeitgenössischen italienischen Kunst zu vermitteln vermögen. Besondere Anziehungspunkte, zumal in letzter Zeit, sind sogenannte retrospektive Abteilungen gewesen, in denen zumeist das Lebenswerk verstorbener Künstler zu später Ehre gelangte. Soll dieser Ausstellungsjahrmarkt in Italien nicht völlig den Ruin der modernen Kunstbestrebungen herbeiführen, wird es nötig sein, die Zahl solcher Veranstaltungen zu beschränken und sie miteinander in Zusammenhang zu bringen. — Die einzige erfreuliche Ausnahme dieses Jahres ist die Kunstausstellung in Neapel gewesen, die Anlaß zur Begründung einer Galerie für moderne Kunst gegeben hat. Der zu diesem Zweck ins Leben getretene Ausschuß hat 60000 Lire zum Ankauf einiger hervorragender Werke gestiftet, die zusammen mit dem, was die Stadt bereits an Kunst besitzt, den Grundstock des neuen Museums bilden sollen.

In der internationalen Ausstellung in Venedig ging der Verkauf der Kunstwerke nur langsam von statten. Die Resultate sind geringer als in den früheren Jahren. Der Staat hat für 66400 Lire 17 Kunstwerke (Skulpturen, Gemälde und Graphik) gekauft, darunter vier Werke von Ausländern. Außerdem kaufte der Staat in Florenz für 12350 Lire an und in Rom für 36300 Lire.

A. C.

Ausstellung von Neuerwerbungen der Albertina in der Wiener Sezession

In einer Zeit, in der das offizielle Wiener Ausstellungswesen an neuerer Kunst seit längerem nichts Nennenswertes zu bieten hat, müssen die Bestrebungen des Leiters der Kupferstichsammlung der Albertina als besonders verdienstvoll begrüßt werden. Schon in der vorigen Saison hat Prof. Dr. A. Stix in den Räumen des Hagenbundes eine Serie von Graphiken der modernen Deutschen, Franzosen und Nordländer den Künstlern und dem Publikum vor Augen gestellt und durch die Tat das Ziel bezeugt, den Bestand der Sammlungen der Albertina nach der seit langem stiefmütterlich behandelten Seite der lebenden Kunst auf eine neue Basis zu stellen. Schon damals trat, an diesen Werken gemessen, mit erschütternder Deutlichkeit die Ziellosigkeit, Lahmheit und der Mangel an kräftigen, mitreißenden Persönlichkeiten im gegenwärtigen öffentlichen Kunstleben Österreichs zutage. Bemerkenswert war, daß sich unter der konservativen, aber auch der „moderner“ gesinnten Künstlerschaft Widerstände ergaben. Man fühlte wohl instinktiv, daß die Führung nicht mehr von Kunst und Künstlern selbst bestritten, sondern von einer Stelle aus besorgt wurde, von der man gewohnt war, daß sie nur Kunstware aufzustapeln und zu katalogisieren hätte. So sehr es nun sicherlich für die Kunst kein gutes Zeichen ist, wenn sie sich von Wissenschaftlern und Museumsleitern ins Schlepptau nehmen lassen muß, so ist es doch hoch anzurechnen, wenn sich unter diesen Leute finden, die dem Karren durch eine vorbildliche Sammeltätigkeit aus dem Steckenbleiben heraushelfen wollen.

In diesem Sinne muß auch der diesmalige Saisonbeginn in der „Sezession“ begrüßt werden. Ist es der Ort, der diesmal gemäßigtere Bahnen einschlagen und die Wahl vor allem auf die Klassiker der Radierung des 19. Jahrhunderts fallen ließ? Für Wien dürfen freilich auch Klassiker wie Corinth, Liebermann, Slevogt, denen in reicher Folge der Hauptsaal eingeräumt ist, noch immer als Sensation gelten, denn man muß beachten, daß man hier seit den Anfängen der Sezession selbst, die damals mit der Kunst um Manet ihre ersten bedeutsamen Schritte machte, geschweige denn in den letzten zehn Jahren, einen wesentlichen Eindruck von den Bewegungen der westeuropäischen Kunst in öffentlichen Ausstellungen bekommen konnte, so daß man heute fast wieder dort steht, von wo man vor zwanzig Jahren ausgegangen war. Die Sammlungen haben, wie diese beiden in den Räumen lebender Künstlervereinigungen veranstalteten Ausstellungen der Albertina zeigen, die Künstlerschaft an Initiative überholt, mögen sie auch „Klassiker“ zur Vorführung bringen. Damit ist nur bewiesen, daß die Sammeltätigkeit des Leiters nicht nur im Gebiet der letzten sondern auch der älteren Moderne eine ganz ausnehmend qualitative und an Seltenheiten reiche Liste von Werken zu bieten imstande ist, die dazu dienen kann, das Publikum für die neueren Werte zu erziehen, aber auch unsere Künstlerschaft gehörig anzueifern. Eine kurze Namensübersicht über die vorgeführten graphischen Werke mag die in kurzer Zeit z. T. durch Tausch von Duplikaten erzielte Ausfüllung einer großen Lücke in den Sammlungen der Albertina veranschaulichen: Neben den drei genannten Deutschen sind in größeren Serien vertreten: Corot, Daumier, Gavarni, Goya, Manet, Meryon, Millet, Whistler; ferner in mehreren oder Einzelblättern: Achenbach, Bonnington, Delacroix, Diaz, Doré, Ensor, Fantin-Latour, Genelli, Gericault, Ingres, Isabey, Laviaille, Raffet, Renoir, Rops, Schinkel, Toulouse-

[1] Der Bericht ist für etwa Ende September gedacht. Die Schriftltg.

Lautrec, Vernier. Auch einige Blätter gotiſcher Schulen fanden als Unika Platz. H. G.

Berlin

Die Berliner Privatgalerien ſtehen augenblicklich im Zeichen der Kunſt der Frau. Ihr Geſamtniveau darf neben der des Mannes einen durchaus ehrenvollen Platz beanſpruchen. Eine gewiſſe Einſeitigkeit in der Problemſtellung iſt allerdings nicht zu verkennen, doch begann die Frau ihre eigene Natur zu verſtehen und erſchöpfend zum Ausdruck zu bringen. Das gilt vornehmlich von der Bildhauerin Milly Steger, deren Plaſtiken, Zeichnungen und Lithographien eine Kollektivausſtellung bei Gurlitt vorführt. Ihre Grundſtimmung iſt erdentbundene Sehnſucht, die ſich mit einer eng an das Organiſche geſchloſſenen Schwungkraft entlädt. Ein muſikaliſcher Rhythmus verleiht ihren Geſtalten eine leichte Tanzpantomime und gerade ihre letzten Arbeiten, wie die Holzplaſtik „Gruppe", atmen eine reine Gefühlsſprache, in der die Künſtlerin ſich voll auszugeben weiß. — Auch die Bildhauerin Emy Roeder hat in ihren bei Goldſchmidt und Wallerſtein ausgeſtellten Arbeiten den Schlüſſel zu ihrem Weſen gefunden. Schlichte Einfachheit des Empfindens läßt ſie auf alle Einzelheiten zugunſten eines großen ſeeliſchen Schwunges verzichten, doch erſcheint ſie in ihrem techniſchen Ausdruck noch ſtark von Barlach und Metzner abhängig. — Friſche Farbenfreudigkeit erfüllt die daneben hängenden Aquarelle von Fritz Schaefler, deren Gleichförmigkeit jedoch noch ſehr an der techniſchen Außenſeite haften bleibt. — Auf einen feinen Strichrhythmus hat die Malerin M. Schwichtenberg, die ſich in der Galerie Ferdinand Möller mit einer Kollektivausſtellung ihrer neueſten Gemälde und Aquarelle zeigt, ihre Kunſt eingeſtellt. In großzügiger Derbheit, aber ohne jeden Beigeſchmack von Brutalität, ſind hier die pommerſchen Bauerntypen erfaßt. Eine ländliche Nachbarinnen-Poeſie ſchließt die Frauengeſtalten genrehaft zuſammen, während die Farbenſtimmung aus der Minusſeite des Spektrums dringt und geheimnisvolles Dämmerlicht verbreitet. — Mit ihrem graphiſchen Werk tritt in der Gutenberg-Buchhandlung die junge Berliner Malerin Rahel Szalit-Marcus auf. Eine kraftvolle Natur, die ihre Motive etwas einſeitig dem jüdiſchen Kleinſtadtleben entlehnt hat. Die Beſtimmtheit des Striches indeſſen deutet auf eine Energie des Empfindens, die für die Zukunft eine weitere Entwicklung erwarten läßt.

Dem 1821 dreiundfünfzigjährig verſtorbenen Bildhauer Auguſt Gaul widmet die Akademie der Künſte in ihren Räumen am Pariſer Platz eine umfangreiche Gedächtnisausſtellung, die auch ſeine letzten Arbeiten umfaßt. Seit langem behauptete Gaul auf den großen Berliner Kunſtausſtellungen mit ſeinen feinen Tierplaſtiken eine der erſten Stellen. Seine tief in die Tierſeele dringende Beobachtungsgabe verband ſich mit einer techniſchen Vereinfachung, die ihn einſt als Bahnbrecher erſcheinen ließ. In reicher Produktionsfülle geſtaltete er namentlich die idylliſchen und monumentalen Elemente des Tierkörpers, ohne über das Individuelle hinaus zur Allſeele durchzudringen. Darin iſt er von der Zeit überholt worden. Zahlreiche Handzeichnnngen erläutern, wie Gaul maleriſche Probleme in die Plaſtik zu tragen ſuchte, eine Syntheſe, die namentlich in ſeiner letzten Arbeit, einer großen Gorilla-Statue, glücklich veranſchaulicht wird.

Eine entſchiedene Wandlung verraten die Kleinplaſtiken Oswald Herzogs im Kunſtſalon Alfred Heller. Wir ſehen den Künſtler im Begriff, ſich aus ſeiner vom „Sturm" her bekannten Kliſcheemanier zu einer freieren Darſtellungsweiſe — durchzufinden. Plaſtiken wie „Fuoco" bezeichnen einen Höhepunkt organiſchen Geſtaltens auf kubiſcher Baſis. — Ein ſympathiſches Begleitwort ſchreibt Meier-Gräfe zur Kollektivausſtellung von Heinz Graf Luckner in der Galerie Nicolai. Der Künſtler hat während des Krieges ſeine Beſtimmung entdeckt und im ſibiriſchen Gefangenenlager die erſten Verſuche gemacht. Ein kultivierter Farbenſinn, an franzöſiſchen Vorbildern geſchult, gibt ſich in ſeinen Gemälden zu erkennen, heftige Bewegungen löſen die zum Teil überfüllten Gruppen auf der Leinwand aus. Der Künſtler offenbart im ganzen mehr Leidenſchaft als Originalität.

Curt Bauer.

Stuttgart

Das Kupferſtichkabinet zeigt z. Z. in ſeinen Schauräumen eine Auswahl der beſten ihm gehörenden Zeichnungen deutſcher Maler und Graphiker des 15.—18. Jahrh. Dr. Carl Koch gibt über die Ausſtellung einen Bericht im Schwäbiſchen Merkur, Nr. 428, 27. Sept. 1922.

Wiesbaden

In der Galerie Banger iſt eine Kollektion von Gemälden und Radierungen Steinhauſens ausgeſtellt, vorwiegend Landſchaften aus verſchiedenen Zeiten des Künſtlers; daneben Stilleben von Marie Jaquet-Steinhauſen, die an Qualität die väterliche Kollektion entſchieden ſchlagen. Es iſt eine auch in der Rheinland-Ausſtellung ſtark hervortretende Erſcheinung, daß die Frauenkunſt — dort ſtellenweiſe geradezu die Situation rettend — wenigſtens auf den Mittellinien tapfer ſtand hält.

Im graphiſchen Kabinett von H. Staadt werden unter anderen eine Reihe graphiſche Arbeiten des eigenen Verlags gezeigt: Radierungen von Cäſar Frank, eine Jeruſalem-Kollektion von H. Struck, die eine Steigerung in dem Schaffen des Künſtlers bedeutet und ſehr hübſche Blätter von Erna Funke, von denen beſonders Anſichten von Venedig ſtark anſprechen. ch.

Von Künstlern und Gelehrten

Der bekannte Bildhauer und Radierer Edwin Scharff in München wird einem Ruf Bruno Pauls an die Berliner Kunstgewerbeschule Folge leisten. So sehr man Berlin zu dieser Berufung beglückwünschen darf, so schmerzlich ist dieser Weggang Scharffs, des einzigen modernen Plastikers von überragender Bedeutung innerhalb der neuzeitlichen Münchener Kunst, für die Kunstpflege in Bayern. Mag sich diese vielleicht etwas darauf zugute tun, daß sie alle Anstrengungen gemacht hat, Slevogt und Bestelmeyer nach München zurückzuholen, der Weggang Scharffs, um den man sich im „offiziellen" München nie gekümmert, bleibt eine höchst blamable Tatsache, über die man nicht einfach zur Tagesordnung übergehen sollte. Scharff, der in Neu-Ulm geboren, also gebürtiger Bayer ist und im 36. Lebensjahr steht, ist eine Persönlichkeit von gewinnender Frische und ein Mensch klaren, zielsicheren Wollens. Übrigens ist er auch der Schöpfer der ersten anständigen deutschen Freimarke, der erst kürzlich ausgegebenen 20 M.-Briefmarke. — Dem Verlagsbuchhändler Gustav Kirstein i. Fa. E. A. Seemann hat die Technische Hochschule in Aachen den Dr. ing. h. c. verliehen. — Der neue Vorstand des Deutschen Werkbundes setzt sich wie folgt zusammen: 1. Vorsitzender: Prof. Richard Riemerschmid, 2. Vorsitzender: Geh. Rat Peter Bruckmann-Heilbronn. Ferner traten neu in den Vorstand: Gablonski, Schmidt-Frankfurt, Tarnow, Döcker und Czeschka. — In Leipzig starb, 55 Jahre alt, Johannes Kurzwelly, der älteste wissenschaftliche Mitarbeiter am Thieme-Beckerschen Künstlerlexikon und der Bruder des verstorbenen Direktors des Leipziger Historischen Museums. Von Haus aus Autodidakt, hatte sich Kurzwelly im Laufe der Jahre eine geradezu erstaunliche kunstgeschichtliche Bildung angeeignet, die, unterstützt von einem vielseitigen Sprachentalent, ihn zu dem wichtigsten Mitarbeiter des Lexikons machte. Im Rahmen dieses Unternehmens wird der Tod eine kaum auszufüllende Lücke hinterlassen. — Als Assistent an das neugegründete Landesmuseum in Oldenburg ist der Kunsthistoriker Dr. Otto Holtze, Leipzig, berufen worden.

Neue Bücher

Das Residenz-Museum in München. Von Adolf Feulner. Verlag F. Bruckmann A.-G., München.

Die Ausführungen dieses reich illustrierten Heftes sind zuerst in einigen Fortsetzungen in der „Dekorativen Kunst" erschienen, obwohl Aufbau und Gliederung des Stoffes darauf schließen lassen, daß der Verfasser von vornherein an eine zusammenhängende Publikation gedacht hat. Im Ganzen gibt Feulner dennoch aus der Fülle dieses für die Stilgeschichte so ungemein wichtigen Museums, das heute zweifellos zu den größten Sehenswürdigkeiten dieser Art in Europa gehört, nur einen Ausschnitt, aber dieser fast Entlegenes zur Einheit zusammen und so ist die gerade in ihrer Anlage vorbildliche Arbeit weniger Führung durch das Museum als vielmehr ein Kapitel Kunstgeschichte, das in seiner Vielseitigkeit zu den interessantesten der deutschen Vergangenheit gehört. Denn die Münchner Residenz verkörpert Geschichte und diese nicht als totes Inventar, sondern im fernen Widerstrahl lebendigen Geschehens. Und aus diesem Gefühl heraus hat auch Feulner, der — wie man weiß — an der Einrichtung dieses „Museums" einen sehr wichtigen Anteil gehabt hat, den Stoff angefaßt und neugeformt. Renaissance, Barock und Rokoko haben hier künstlerische Dokumente hinterlassen, die zu den Besten gehören, was diese Stilepochen in Deutschland je geschaffen haben und daß dieser Bau mit seinem wundervollen Inhalt — wie Verfasser richtig betont — durchaus ein Gesamt-Kunstwerk ist, gibt ihm grade jetzt wieder, nach dem von kenntnisreicher Hand pietätvoll gerichtet und geordnet worden ist, seinen unvergleichlichen Reiz. — Prachtvoll ist auch der illustrative Teil dieser Veröffentlichung, der auf 55 großen und ungemein klaren Textabbildungen und einer Anzahl von Tafeln nicht nur die wichtigsten Räume bildlich festhält, sondern auch eine Reihe wertvoller Einzelstücke (Möbel, Gobelins, Chinaporzellan) und einige Details wie Wandfüllungen pp. widergibt. Im Ganzen also eine Veröffentlichung, deren museale und kunstgeschichtliche Bedeutung anerkannt werden muß. B.

Hans Rose, Spätbarock. Hugo Bruckmann Verlag, München.

Hans Rose, der Verfasser der „Baukunst der Zisterzienser" und der Herausgeber von Chantelous Tagebuch hat in seinem letzten Werke, dem 1922 erschienenen „Spätbarock" der kunsthistorischen Forschung einen sehr wesentlichen Dienst geleistet. Die enge Begrenzung des Themas gestattet dem Verfasser, seinen Stoff mit erschöpfender Gründlichkeit zu behandeln. Wir erhalten in diesem Buch eine umfassende Geschichte des Profanbaus in den Jahren 1660 bis 1670. Die analytische Schärfe der Beweisführung, welche schon bei den „Zisterziensern" beachtenswert war, hat sich in diesem Werke zur juristischen Genauigkeit gesteigert. Die strenge Methodik in der Behandlung des Gegenstandes, die systematische Einteilung, die keine Lücke in dem logischen Aufbau der Arbeit offen läßt, sind vielleicht zum Teil ein Produkt der Wölfflinschule. Die lebendige Anschaulichkeit der Darstellung innerhalb der methodischen Grundlinien ist jedoch ganz das Eigentum des Verfassers. Die Behandlung des spätbarocken Profanbaus geht von der äußersten Peripherie der landschaftlichen Lage und der gärtnerischen Umgebung aus, um in

immer enger gezogenen Kreisen bis in die geringfügigsten Subtilitäten der Innendekoration vorzudringen, so daß es dem Leser ermöglicht wird, das Werden der spätbarocken Baukunst im buchstäblichen Sinne mit zu erleben. Gründliche kulturgeschichtliche Kenntnisse gestatten es dem Verfasser, den Zusammenhang des spätbarocken Profanbaus mit der Zeitgeschichte bis in alle Einzelheiten zu verfolgen.

Es ist das erstemal, daß diese Periode als einheitliches ganzes und in erschöpfender Weise behandelt wird, und wenn ich mich auch persönlich mit der Eingliederung der deutschen Baukunst seit 1700 unter den Begriff des Spätbarock, wie ihn Hans Rose als Ausfluß des französischen Absolutismus faßt, nicht einverstanden erklären kann, so bleibt doch die Tatsache bestehen, daß eben durch diese Zusammenfassung eine Fülle neuer, sehr wertvoller Gesichtspunkte für die Erkenntnis dieser problematischen Periode eröffnet worden ist. Das Werk wird hoffentlich in den Monatsheften für Kunstwissenschaft eine sehr eingehende Besprechung finden[1], da gerade bei der Menge neuer Ideen und neuer Bewertungen, welche Rose bringt, die Auseinandersetzung mit der bisherigen kunsthistorischen Einstellung zu dem „Spätbarock“ zu fruchtbaren Feststellungen führen muß.

Das mit großer Sorgfalt ausgewählte Abbildungsmaterial unterstützt die Absicht des Verfassers, dem Leser einen klaren und richtigen Begriff des künstlerischen Charakters spätbarocker Profanbauten zu geben. Robert West.

Middelaldersk Guldsmedkunst i Norge. Apr. 1922. Kristiania, Kunstindustrimuseum. 76 S. kl. 8°. 7 Abb.

Die Bearbeitung der Metalle ist von jeher eine Stärke der nordischen Länder; natürlich aber hat man, besonders im Anfang der christlichen Periode, auch vielfach an dem seinen Anteil genommen, was andere Länder hervorgebracht haben, und namentlich haben die Schmelzarbeiten von Limoges die Begierde erweckt, sie zu besitzen. Was Norwegen an Arbeiten der Edelschmiedekunst besitzt vorzuführen, ist die Aufgabe einer Ausstellung, die vom April 1922 an im Kunstindustrie-Museum zu Christiania stattgefunden hat. Man hat sich die Aufgabe gestellt, einen recht vollständigen Überblick zu ermöglichen, mußte sich aber im wesentlichen auf den Besitz der Museen stützen; denn in der Durchforschung der 2000 Kirchen des Landes ist man noch im Rückstande, und auch die Nachfrage nach ihrem Besitz an edeln Metallarbeiten hat sich erst über ein Drittel des Bestandes erstrecken können. Doch gibt die Ausstellung bereits ein zunächst genügendes Bild von dem Besitz und den Leistungen des Landes und demnach einen wertvollen Ausschnitt zur allgemeinen christlichen Kunstarchäologie. Der Katalog ist eingeführt durch ein Vorwort von Hans Dedekam und eine Abhandlung von Thor Kielland. Auffällig gering erscheint der Besitz des Landes an Kelchen. Hier wird aber die Zukunft sicherlich noch den meisten Zuwachs bringen. Abgebildet ist ein frühgotischer, als Prachtstück, schön und edel, jedoch einfach und mit unechter Kuppe, als einheimische oder englische Arbeit der ersten Hälfte des 13. Jahrh., angesprochen. Eine zweite Abbildung stellt einen sehr schönen spätgotischen Kelch dar, dessen Arbeit für einheimisch angesehen wird und der ein Erzeugnis der Zeit ist, in der die hanseatische Kunst hier eingebürgert war. Nach einer Inschrift geht dieser Kelch auf eine Schenkung oder ein Vermächtnis des Bischofs Salomo von Oslo (1322—52) zurück; er wird aber aus dem Ende des Mittelalters stammen; es gibt ja Belege genug für derartige Nachzeitigkeit. Kelche und Patenen füllen 58 Nummern des 170 Gegenstände aufführenden Katalogs; es folgen Ziborien und Monstranzen (5), Kruzifixe und etliche andere Figuren (25), Reliquienschreine und metallene Vorsatztafeln der Altäre (6), Leuchter (6), Reliquienkapseln (12), Trinkhörner (19); aber die sieben besten, die sich im Kopenhagener Museum befinden, nur im Lichtbild. Endlich neun andere Gefäße und 18 Löffel.

Die Religienkapseln sind sämtlich Silber, die Kelche bis auf vier, aber alles Übrige fast ausnahmslos vergoldetes Kupfer, seltener Bronze. Die Stücke aus edlem Metall sind ja ein Raub der Zeit geworden. Der Stolz der Ausstellung wie des Landes sind die Antimensien (diesen Abschnitt zieren zwei Abbildungen) und die wunderbaren Trinkhörner. R. Haupt.

Hans Hildebrandt. Hans Brühlmann. Sein Leben und Schaffen. Mit 48 Tafeln. Verlag Seldwyla, Bern.

Dem 1911 aus Furcht vor geistiger Umnachtung freiwillig aus dem Leben geschiedenen Stuttgarter Maler Brühlmann, einem 1878 im Kanton Thurgau geborenen Schweizer, hat Hans Hildebrandt soeben ein Gedenkbuch gewidmet, aus dem noch einmal mit aller Deutlichkeit offenbar wird, eine wie große Hoffnung die deutsche Kunst gerade mit diesem Künstler begraben mußte. In den von Louis Laiblin gestifteten Pfullinger Hallen, die Theodor Fischer erbaut hat, konnte sich zuerst Brühlmanns eigentliche Begabung zur Monumentalmalerei an einer würdigen Aufgabe erproben und wenn ihm danach — ebenfalls durch Fischer — eine ähnliche Möglichkeit bei der Stuttgarter Erlöserkirche gegeben wurde, so darf man dieser Tatsache nicht weniger dankbar sein, weil ohne diese beiden Gelegenheiten Brühlmanns stärkste Seite wahrscheinlich nie erkannt worden wäre. Als

[1] Anm. d. Schriftltg.: Aus der Feder A. E. Brinckmanns erscheint eine eingehende Wertung des Buches in den M. f. K. 1922, Heft 7—9.

Monumentalmaler ist er der würdige Fortsetzer eines Puvis de Chavannes und der eigenwillige Zeitgenosse Hodlers, mit dem ihn auch sonst mancherlei verbindet; als Tafelmaler dagegen etwa in die Linie einzurücken, als deren leuchtender Mittelpunkt einmal Paula Modersohn erscheinen wird. — Hildebrand hat dies tragische Künstlerschicksal Brühlmanns mit feinen Strichen nachgezeichnet und eine Fülle kluger Beobachtungen über die moderne Malerei geschickt in seine Darstellung verflochten. Alles in allem eine würdige und pietätvolle Veröffentlichung. B.

Maurice Raynal. Coubine. Avec 32 reproductions en phototypie. Editions de „Valori plastici" Rome.

Unter den in Paris lebenden Malern ist Coubine, der aus Wahlverwandschaft mehr als seiner Abstammung nach zur modernen französischen Kunst gerechnet werden darf, eine der sympathischsten Erscheinungen, prachtvoll rein in seinem Wollen und eine beinahe seltsame Synthese aus Dixhuitième und Cézanne. Dieser Hinweis mag an dieser Stelle genügen, weil der Cicerone ja erst kürzlich (Heft 13) einen Aufsatz über Coubine veröffentlicht hat, der ihm auch in Deutschland zahlreiche Freunde gewonnen haben dürfte. Raynals Einführung in dem durch seine wundervollen Reproduktionen besonders ansprechenden Bändchen der Valori plastici-Editionen holt weiter aus und erläutert an zahlreichen kunstgeschichtlichen Hinweisen Coubines Stellung innerhalb der Moderne. B.

Verschiedenes

Russische Museums-Konferenz

Die Konferenz der Leiter der staatlichen Zentralmuseen Moskaus und Petersburgs sowie einiger analoger städtischer Institute, welche im August unter dem Vorsitz des Orientalisten Prof. J. Marr in Moskau tagte, verlief in recht trüber Stimmung, welche auch sehr deutlich in der einstimmigen, Schlußresolution zum Ausdruck kam.

Das Hauptthema der einzelnen Berichte und Vorträge wurzelte in der äußerst kritischen Lage welche als Rückwirkung der im vorigen Jahre seitens der Regierung eingeleiteten neuen wirtschaftlichen und finanziellen Politik letzthin für die russischen Museen entstanden ist, so daß deren weiteres Gedeihen in mehr als einer Richtung gefährdet erscheint. Daß bei der starken Kürzung sämtlicher Budgets den Museen keine Mittel zu neuen Ankäufen und Erweiterungen ihrer Sammlungen zur Verfügung stehen werden, war leicht vorauszusehen, aber dazu kam noch eine bedeutend fühlbarere Begleiterscheinung — die Entlassung eines großen Teils des früher reichlichen Beamten- und Dienstpersonals. Nun haben ja die meisten russischen Museen gerade in den letzten Jahren infolge der Nationalisierung und Requisition vieler größerer und kleinerer Privatsammlungen einen oft geradezu ungeheuren Zuwachs erhalten — der Bestand an Kunstgegenständen des „Russischen Museums" in Petersburg z. B. ist von 9000 auf 42000 Nummern gestiegen! — und mußten hie und da ihre bisherigen Rahmen bedeutend erweitern. Die kolossale Aufgabe der wissenschaftlichen Registrierung und entsprechenden Aufstellung all dieser nunmehr Gemeingut gewordenen Sammlungen ist natürlich bei weitem noch nicht beendigt und in ihrem bisherigen Fortgang treten nun Stockungen ein, die das ganze Arbeitsprogramm schädigen und die Aufstellung der einzelnen Kunstwerke auf lange hinaus verzögern. Anderseits verursacht die Verringerung des Dienstpersonals notgemäß eine Kürzung der Besuchszeit der Museen und dürfte weiterhin zur Schließung ganzer Abteilungen Anlaß geben.

Dazu kommen noch viele dringende wirtschaftlich-technische Aufgaben, deren Erledigung für manche Museen geradezu eine Lebensfrage bildet. Viele Museumsbauten haben während der letzten Jahre, zum Teil infolge mangelnder Heizung, stark gelitten und bedürften sorgfältiger Restaurierung. Die Voranschläge für die allernotwendigsten Arbeiten in dieser Richtung für die 16 auf der Konferenz vertretenen Museen belaufen sich auf zirka 270 Milliarden Sowjetrubel! Selbstverständlich ist auch die Heizungsfrage bei dem langen russischen Winter von größter Wichtigkeit. Und daß so minimale Palliativmittel, wie die bereits eingeführten Eintrittsgelder für den Besuch sämtlicher Museen und ihrer Spezialausstellungen sowie der Verkauf diverser Museumspublikationen zu hohen Preisen, an der Sache nichts helfen können, bedarf wohl kaum besonderer Betonung.

Im Vergleich zu dem Bilde, das ich in meinem vorjährigen Berichte an dieser Stelle entworfen, ist also im Leben der russischen Museen eine scharfe kritische Situation eingetreten, für deren baldige Behebung vorderhand wenig Aussicht vorhanden ist. Und es darf daher nicht Wunder nehmen, daß ein niedergeschlagener Ton in den Sitzungen der Moskauer Museumskonferenz vorherrschte. P. E.

Arles

Zur Erinnerung an den Aufenthalt van Goghs in der Provence, der bekanntlich die letzte tragische Epoche im Leben des Künstlers bezeichnet, hat der Stadtrat von Arles kürzlich an dem kleinen Hause, das van Gogh bewohnte, eine Gedenktafel anbringen lassen. — Wie die alten Leute von Marseille einst über eine ähnliche Würdigung ihres Landmannes Monticelli die Köpfe geschüttelt, so dürften auch die älteren Arlesier erstaunt sein, daß der Mann, der ihnen noch vor rund 30 Jahren als überspannter Maler bekannt war, nun der Unsterblichkeit würdig sein soll.

Der Kunstmarkt

Bevorstehende Versteigerungen

Frankfurt a. M.

Rudolf Bangel versteigert am 24. Oktober Gemälde alter Meister aus der Galerie Rosenberg-Berlin. Ein großer Teil der Bilder stammt aus der Sammlung Dr. Glitza-Hamburg, von der Hofstede de Groot in Gemeinschaft mit Max J. Friedländer 1896 einen Katalog angefertigt hat. Von Glitza kommt ein Hauptwerk des Vaters der holländischen Marinemalerei Hendrik Cornelis Vroom, ein Strand von Scheveningen erwähnt bei Woermann, Willis usw., ferner eine Verspottung Christi von Joachim Uittewael (Hofstede de Groot Nr. 106) und ein Marinestück des älteren Willem v. d. Velde. Die Kollektion enthält ferner von altholländischen Malern einen alten Frauenkopf des Jacob Bakker, ein Herrenporträt des Joachim von Sandraert, ein Selbstbildnis des jungen Gerard Dou, ein Mädchenporträt des Willem von Honthorst, eine große vielfigurige Bauernszene von J. M. Molenaer, Seestücke von J. v. Goyen und A. v. Diest, Gesellschaftsstücke (Trost v. d. Laan), Hirtenszenen (Berchem, A. Borm, Sieckert und Stilleben). Die frühe südniederländische Schule ist durch Madonnen aus dem Kreis des Orley und des Jan Joest und ein Herri met de Bles zugeschriebenes Triptichon vertreten, die spätere durch Bildnisse eines Königs von Portugal und seiner Gemahlin von der Hand des Franz Pourbus, eine Landschaft mit Staffage des B. Breenbugh, eine des Joos de Momper mit Staffage von J. v. Breughel und eine Bauernszene mit zahlreichen Figuren von F. v. Helmont. Italien tritt mit zwei Madonnen von Muratti und Solimena sowie einem Strozzi (die Engel bei Abraham) hervor, ein Hauptwerk der deutschen Schule ist eine umfangreiche Tafel des Lucas Cranach, Herkules am Spinnrocken mit den Töchtern des Lycomedes, ähnlich der Arbeit von Hans Cranach, die vor kurzem mit der Sammlung Chillingworth in Luzern versteigert wurde. Ein Frauenbild von Christoph Amberger, Doppelporträts von Edlinger und J. H. Tischbein, eine Modonna des Christoph Schwarz und das Interieur einer Nürnberger Kirche (vielleicht die 1696 durch Brand zerstörte Agidinkirche) von Paul Jouvenel zweimal signiert und 1632 datiert mit vielen Figuren, die als Kuriosität auf dem rechten Flügel eines Seitenaltars die Apostel Paulus und Markus nach Dürers bekannten Gemälde zeigt, mögen aus der deutschen Schule erwähnt sein. Das Vorwort zu dem reich illustrierten Katalog schrieb Prof. Dr. Traugott Schulz vom Germanischen Museum in Nürnberg.

Köln

Math. Lempertz kündigt für die dritte Novemberwoche zwei unmittelbar aufeinanderfolgende Auktionen an. Die erste (vom 14. bis 16. November) enthält in der Hauptsache den nachgelassenen Kunstbesitz Max Arndts, Köln, sowie den kunstgewerblichen Teil der Sammlung Clemens Mantell, Koblenz. Der qualitative Schwerpunkt liegt hier bei der stattlichen Reihe der europäischen Porzellane des 18. Jahrhunderts, unter denen als Glanzstücke ersten Ranges die beiden großen Fuldaer Figuren (musizierender Kavalier und Dame) besonders auffallen. Weiter nennt der Katalog das Ludwigsburger Figurenpaar Fischer und Fischerin sowie die Ludwigsburger Schokoladetrinkerin, ferner drei Musikantenfiguren aus der Kändlerzeit Meißens, einen Straßburger Dudelsackpfeifer des Paul Hannong, mehrere gute Melchiorfiguren von Höchst, etwa ein Dutzend Höchst-Dammer-Figuren nach Melchiormodellen, ein Berliner Spielmannspaar um 1780, Figuren und Gruppen von Meißen, Niederviller, Thüringen. Fayencen von Delft und Süddeutschland, Miniaturen, Bronzen, Zinnarbeiten und Möbel.

Der zweite Katalog (Auktion am 17. und 18. November) beschreibt eine reichhaltige Kollektion japanischer Netsuke in Elfenbein und Holz (etwa 350 Stück) überwiegend Kleinskulpturen des 18. Jahrhunderts sowie eine sich hauptsächlich auf die Frühzeit der japanischen Plattnerkunst beschränkende Schwertzieratensammlung von etwa 1000 Stück, in der Hauptsache eisengeschnittene Tsuba des 16. und 17. Jahrhunderts.

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

Kunstmesse in Frankfurt

Die Kunstmesse dieses Herbstes in Frankfurt a. M. ist in ihrem Verkaufsteil zurückgegangen, sowohl an Zahl der Ausstellungsobjekte wie an Rarität. Man glaubt auch hier zu merken, daß der Ausverkauf Deutschlands im Fortschreiten begriffen ist, daß der Tagesmarkt der deutschen Antiquitäten ärmer zu werden anfängt. Zu nennen sind hier nur ein guter Pariser Gobelin, der allerdings schlecht erhalten ist, ein paar Porträts aus der Biedermeierzeit und eine Renaissancetruhe von mächtiger Arbeit.

In den oberen Sälen des Römers sind aus Bibliotheken und Sammlungen süddeutscher Städte vielerlei Bibliophiles und einige Werke bildender Kunst zur Ausstellung gebracht. Die Sammlung der Stadt Freiburg zeigt einen frühgotischen Gobelin von naiver Gestaltungskraft. In den Vitrinen der Fürst Fürstenbergischen Hofbibliothek in Donaueschingen fallen ein Psalterium aus dem XIV. Jahrhundert und eine wunderschöne Koranhandschrift aus dem XVII. Jahrhundert neben vielen Erstdrucken und Inkunabeln auf. Bildnisse eines Malers Seele beweisen wieder, daß feine und ehrliche Kunst in etwas abseitigen kleinen

Städten lange ungekannt schlafen kann. Aus der Ausstellung der Universitätsbibliothek Heidelberg seien erwähnt: ein auf Pergament gemaltes Missale (etwa Ende XIV. Jahrh.), dessen farbenreiche Miniaturen vollkommen schön erhalten sind, ein Landrecht des Sachsen- und Schwabenspiegels mit groben und fast impressionistisch flotten Malereien, wahrscheinlich auf Hagenauer Schreibstubenarbeit zurückgehend. Photographien, Landschaften, Architekturansichten aus dem Badener Ländchen und besonders der oberen Main- und Taubergegend füllen die übrigen Räume.

Man hofft mit den Ausstellern, daß aus den liebevoll zusammengestellten Dokumenten eine Ahnung von der innigen Kultur der alten süddeutschen Städte, auch den Landfremden anwehen möge! C. B.

Berlin

Die Kunsthandlung **Paul Bottenwieser**, Frankfurt a. M., hat in der Bellevuestraße 5, ein Zweighaus eröffnet. Die erste Ausstellung zeigt eine Anzahl sehr bedeutender holländischer Gemälde des 17. Jahrhunderts, darunter Werke von **Rembrandt**, **Frans Hals**, **Brouwer**, **Hobbema**, ferner italienische und flämische Primitiven sowie Skulpturen aus der deutschen Gotik.

Christiania

Im Alter von 74 Jahren ist der bekannte norwegische Kunstsammler **Christian Langaard** in der ersten Hälfte des September in Christiania gestorben, dessen Sammlung in den Besitz seines Heimatlandes übergeht und später in einem eigenen Anbau des Nationalmuseums aufgestellt werden soll. Über Langaards Persönlichkeit ist gerade an dieser Stelle des öfteren zu lesen gewesen und es erübrigt sich deshalb ein näheres Eingehen auf die Verdienste des Verstorbenen, der nicht nur ein ausgezeichneter Kenner alter Kunst war und demgemäß eine wertvolle Abteilung alter Meister hinterläßt, sondern auch eine besondere Vorliebe dem alten Kunstgewerbe zeigte, das er gerade in den letzten Jahren eifrig sammelte, nachdem die Auktion Lanna den ersten Grundstock seiner Sammlung geliefert hat. Schon 1913 ist über die Sammlung Langaard ein zweibändiger Katalog erschienen, der allerdings längst überholt ist.

Düsseldorf

Die Galerie **Flechtheim** eröffnet ihre Frankfurter Filiale am 15. November mit einer Ausstellung deutscher und französischer Kunst, am 1. Dezember ihre Kölner Niederlassung, Schildergasse 69/73, Ecke Antonsgasse, mit einer Ausstellung rheinischer Malerei unserer Zeit unter besonderer Berücksichtigung von Heinrich Nauen.

Florenz

Mitte September starb der älteste und wohl auch bedeutendste Antiquar Italiens, **Stefano Bardini**, der seinen Kunstbesitz der Stadt Florenz vermacht hat unter der Bedingung, daß die Sammlung unverändert im Palazzo Mozzi erhalten bleibt, eine nicht gerade zeitgemäße und bei der schon vorhandenen Zersplitterung der Florentiner Kunstsammlungen sogar recht bedenkliche Klausel, über deren Annahme sich die Florentiner erst noch schlüssig werden müssen.

Philadelphia

Die an dieser Stelle im letzten Heft gebrachte Notiz aus Philadelphia über den Ankauf von **Rembrandt** durch die **Sammlung Widener** eilt, wie uns von anderer Seite mitgeteilt wird, den Tatsachen zum mindesten weit voraus. Für Herrn Widener allerdings würde eine solche Erwerbung gewissermaßen Mittelpunkt seiner reichen Sammlerschätze werden.

Erscheinungstermin

Heft **21**	2. November
„ **22**	16. November
„ **23**	30. November

Redaktionsschluß

Heft **21**	25. Oktober
„ **22**	8. November
„ **23**	22. November

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Reitrain am Tegernsee, Post Rottach.

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone“:

BERLIN: Curt Bauer, Schlachtensee bei Berlin, Adalbertstr. 35 / MÜNCHEN: Dr. F. Roh, München, Helmtrudenstr. 9, III / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Marienstr. 19 / ÖSTERREICH: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerstr. 10 / NIEDERLANDE und BELGIEN: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Willem van Outhoornstraat 29 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelsangstr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / ENGLAND: Dr. Fritz Bodmer, London WC 1, 34 Woburn Square / ITALIEN: Dr. Augusto Calabi, Mailand, Via Petrarca 16 / DÄNEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Hotel Belvedere, Raadhuspladsen / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 30 West 96th Street, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Pietras 361 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92

Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2
Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Ein Hauptwerk der böhmischen Bildhauerschule aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts

Mit einer Tafel *Von KARL SCHAEFER*

Die fast unbegreifliche Geringschätzung der Werke unserer mittelalterlichen Bildhauerkunst durch die letzten drei Jahrhunderte hat dahin geführt, daß noch immer Jahr für Jahr bisher unbekannte Meisterwerke ans Licht gezogen werden, und daß wir auch heute noch nicht annähernd die umfassende Kenntnis des gesamten Denkmälerbestandes haben, die zu einer endgültigen kunstgeschichtlichen Bearbeitung und Wertung Voraussetzung sein muß. Das Schicksal des Bildwerks, das ich hier bekannt gebe, ist eine bezeichnende Rechtfertigung für diesen Vorwurf. Ich fand es in Bremen, nicht an entlegener Stelle, sondern in einem Raume, durch den alljährlich der dicht gedrängte Strom der Reisenden sich drängt — im Bleikeller des Doms, jenem merkwürdigen Nebenraum des Chors, dessen Atmosphäre die Wirkung hat, Leichen vor der Verwesung zu schützen; am Kopfende eines der Särge stand es, zur Hälfte sichtbar, in einer Wandnische, hätte also von Tausenden jährlich gesehen werden müssen. Aber es ist auch damals nicht gesehen und erkannt worden, als im Anschluß an die Wiederherstellung des Doms vor ungefähr 20 Jahren die bei der Neuausstattung nicht verwendeten Überreste an originalen Bauteilen und Bildwerken des alten Baus in der Ostkrypta zusammengetragen wurden zu einer Vorratskammer, die man euphemistisch auch als Dommuseum bezeichnen hört. Aus diesen Beständen hat Hartlaub 1912 im Jahrbuch der bremischen Sammlungen eine Anzahl geschichtlich wertvoller Stücke bekannt gemacht. Daß auch heute noch diese und viele andere Kunst- und Altertumswerte ungepflegt und unbeaufsichtigt in ganz ungenügendem Licht liegen, ist für die Denkmalpflege und das Museumswesen in Bremen keine schmeichelhafte Tatsache und ein betrüblicher Beweis für das Mißverhältnis, in dem die Wertschätzung mittelalterlicher Skulptur zu dem allgemeinen Interesse an künstlerischen Dingen in unsern Tagen noch steht.

Es ist eine Steinskulptur in dem üblichen Maßstab von etwas mehr als halber Lebensgröße, eine weibliche Gewandfigur; daneben, auffallend abgerückt, steht in kleinerem Maßstab ein Mann. Eine gemeinsame gotisch profilierte Plinthe trägt die Gruppe und verbreitert sich für die stark gerundete Hauptfigur zu oktogonaler Konsole, und an dieser sieht man die kniende Gestalt eines betenden Mannes im Mönchsgewand, wiederum in kleinem Maßstabe. Das Ganze ist aus einem Block feinkörnigen Kalksteins gehauen, der anscheinend aus den Baumbergen bei Münster herrührt. Mit Ausnahme der Verstümmelungen an den Köpfen und Händen der Hauptfiguren, die den Eindruck machen, als seien sie absichtlich geschehen, ist die Erhaltung des Ganzen recht gut. Selbst die feinen Grade des Faltenwurfs sind nur selten bestoßen; unter Staub und Tünche sieht man sogar noch die Reste alter Bemalung, die sich auf goldene Gewandsäume, blaues Mantelfutter und natürliche Färbung der Fleischteile beschränkte.

Zunächst ist die Frage, was die ungewöhnliche Gruppe darstellt. Eine Muttergottesstatue kann die Gestalt nicht sein; der bis nahe zum Handansatz erhaltene nach oben gerichtete linke Arm kann das Kind nicht getragen haben und auf dem Gewand, das über den rechten Unterarm gebreitet ist, sind keine Spuren zu finden, daß hier ein Stück der Plastik abgebrochen wäre. Die fast gezierte Haltung dieses rechten Arms läßt trotz dem Fehlen der Hand eine Gebärde vermuten, als reichte die Frauengestalt dem klein neben ihr stehenden Mann etwas hin. Wäre der Kopf erhalten, so würde wahrscheinlich seine Wendung diese Gebärde noch deutlicher machen; es scheint, daß er nach rechts und vorn geneigt war. Müssen wir also die Gestalt für eine weibliche Heilige ansehen, deren Namen wir nicht nennen können, da ihr alle Kennzeichen fehlen, so hilft uns vielleicht die Gestalt des nebenan stehenden Mannes, den Sinn der Gruppe

zu deuten. Ein Stifter würde so nicht dargestellt sein. Er würde knien und beten, trüge auch nicht dieses Idealgewand mit großen Faltenbäuschen, sondern eine bürgerliche oder geistliche Tracht, wie sie seinem Stand entspräche. Also muß die Gestalt als Begleiter der Heiligen angesehen werden. Als solchen kennen wir die immer wiederkehrende, stets in kleinem Maßstab neben der Heiligen erscheinende Gestalt des Krüppels oder Bettlers, der von S. Elisabeth milde Gaben empfängt. Und so deutet sich offenbar unsere Gruppe am ungezwungensten. Mit dem heute abgebrochenen linken Arm griff der Bettler nach oben, nach der Gabe, die die Heilige mit vornehmer Gebärde aus der im Handgelenk stark nach unten gebogenen Rechten ihm darreichte. Welche Form diese Gabe hatte, läßt sich schwerlich sagen; der vielfach gebräuchliche Teller mit den Fischen wird es hier nicht gewesen sein, eher schon eine Kanne, aus der sie einzuschenken im Begriff war[1]. Ungewöhnlich bleibt bei dieser Deutung der Gruppe nur, daß die Gestalt des Bettlers, die sonst dicht an den Füßen der Heiligen zu stehen oder zu kauern pflegt, in unserem Falle weit von ihr abgerückt ist — eine Freiheit, die sich der Künstler nahm, weil offenbar seinem Werk eine Wandfläche zur Verfügung stand, die eine breite Entwickelung der Formen nahelegte, und gewiß auch deshalb, weil er an dem freien Spiel seiner überaus bewegten Umrißlinien seine Freude hatte und diese sich durch ein Zusammendrängen der beiden Gestalten nicht verderben wollte.

In der Linken mag die Heilige ein Brot gehalten haben; das Haupt schmückte wahrscheinlich eine Krone, denn von dem sonst üblichen Kopftuch müßten an den Schultern Reste sich erhalten haben. Statt dessen fallen einzelne lockige Strähnen des Haares auf die schmalen Schultern herab und erhöhen durch ihre Linien den Eindruck des schmächtigen, kindlich zarten Oberkörpers. Daß die Gruppe einmal an einer Wand oder einem Pfeiler des Doms angebracht, zu dessen Ausstattung gehörte, ist sicher. Wahrscheinlich wurde sie erst während der Wiederherstellungsarbeiten unter dem Architekten Salzmann in der Zeit um 1890 von ihrer ursprünglichen Stelle entfernt. Trotzdem ist keine Hoffnung vorhanden, über diesen Platz oder gar über die ursprüngliche Stiftung noch zuverlässige Quellen zum Reden zu bringen. Es bleibt also nur übrig, daß wir uns über die künstlerischen und stilgeschichtlichen Eigenschaften des Bildwerks Klarheit verschaffen und daraus seine Entstehungszeit bestimmen.

Und das wird nicht schwer sein; denn der erste Blick überzeugt, daß wir es mit einem Gebilde von höchst ausgesprochener, gesteigerter Eigenart zu tun haben, einem so prägnanten Beispiel eines bestimmten Stils, wie es nur wenige gibt. Mit einem temperamentvollen Schwung und mit offensichtlicher Freude am Übertreiben der Bewegungsmotive ist die Gestalt der Elisabeth ausgebogen in ihrer Körperachse bis weit über die wirkliche Möglichkeit. Dadurch entsteht ein Rhythmus tanzender, wogender Bewegung, wie er sonst nur etwa von der besten Porzellanplastik der Rokokozeit bekannt ist, ein Rhythmus, der erst zum vollen Ausdruck gebracht wird durch die Art, wie die Gewandmassen aufgeteilt und angeordnet sind: An der linken stark ausgebogenen Hüfte fällt die Kaskade zusammengefaßter Dütenfalten steil senkrecht herunter. Die Hauptmasse des lang schleppenden Untergewandes legt sich in drei tief eingeschnittenen Hauptpartien in ausgeschwungenem Bogen vor dem rechten Fuß in breiten Falten gebrochen an die Erde. Ein Stück des Mantels fällt von der linken Schulter herab im Bogen quer über den Leib und ist über den rechten Unterarm geworfen. So entsteht der S-förmigen Schwingung der Körperachse entsprechend hier eine wagerecht verlaufende S-Kurve von stärkster Schattenwirkung. Zugleich bildet der Mantel so vor dem Leib eine für den Gewandstil bezeichnende tiefe Faltenmulde, die nach unten ausklingt in zweimaliger Wiederholung in kleineren gleichgelagerten Mulden. Dieser

---

[1] In der weiten bauschigen Falte des Gewandes erkennt man einen Gegenstand etwa von der Form einer Sonnenblume. Eine Möglichkeit bliebe noch in Erwägung zu ziehen, ob die Dargestellte etwa Dorothea sein könnte; der Blumenkorb in der Rechten und eine einzelne Blume in der Linken würden dem Bewegungsmotiv schon gerecht werden.

Gewandanordnung fehlt alles kleinliche und tastende; mit verblüffender Sicherheit ist der in Wirklichkeit höchst komplizierte Fall der Stoff-Fülle in breiten, durchaus natürlichen, tief einschneidenden Falten hingeworfen. Alles verrät die vielgeübte Hand eines erfahrenen Meisters, den Stil einer Schule, in der solche Aufgabe längst keine Schwierigkeiten mehr bot, in deren Kreis es den Meister reizen mußte, die oft erprobte Wirkung einmal bis zum keckſten Aufruhr zu steigern.

Bezeichnend für diesen Gewandstil ist auch die kleine Gestalt des Bettlers. Auch sein Mantel fällt in lang ausgezogenen Falten breit und stattlich zur Erde und an der linken Hüfte bildet er fast befremdliche Faltenmulden von derselben Art wie an der Hauptgestalt; wahrscheinlich wären diese leichter verständlich, wenn der hochgehobene linke Arm mit der zugehörigen Mantelpartie noch erhalten wäre. — —

Daß in Bremen nicht das geringste an mittelalterlicher Plastik erhalten ist, was aus der Werkstatt des gleichen Künstlers hervorgegangen sein könnte, sei zunächst festgestellt. Das Rolandstandbild von 1404, die Kurfürsten und Propheten an den drei Rathausfronten von 1407 bis 1410, die als Überreste von Altären in der Domkrypta liegenden Holzskulpturen usw. — alles ist seinem innersten Wesen nach von anderer Art, von trocken ernsthafter, niedersächsischer Tüchtigkeit und Schwere gegenüber dieser wirbelnden Sinnenfreude und gewollten Anmut. Die fürstliche Pracht, die soviel von vornehmer Pose, von bewußt abgewogener königlicher Würde in sich trägt, kennen wir dagegen an einer Reihe von Madonnenbildwerken aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, die so nahe miteinander verwandt sind, daß die Forschung schon lange bemüht ist, ihre gemeinsame Werkstatt festzustellen: Das Thorner Marienbild, die sog. Thewaldsche Madonna in Bonn, die neuerdings mit ihnen in Verbindung gebrachten Marienbilder im Breslauer Museum und in der Nikolaikirche zu Stralsund und die ganze Gruppe hierhergehörender Bildwerke.

Bis in die neueste Zeit haben die meisten Forscher daran festgehalten, diese Bildwerke — freilich gegen den Willen und die Überzeugung des besten Kenners der in Betracht kommenden Fragen, Baick — für den Mittelrhein in Anspruch zu nehmen. Daß gerade das Bonner Provinzialmuseum das Marienbild aus der Sammlung Thewald ankaufte, geschah in derselben Voraussetzung; und E. Lüthgen hat in seinen verschiedenen Büchern noch 1920 diese Statue als mittelrheinisch proklamiert, obwohl seine verdienstliche Materialsammlung an vielen Beispielen ihm selbst hätte zeigen müssen, wie vollkommen fremd die weiche Eleganz dieser höfischen Kunst zwischen den wurzelfesten, nachgewiesen rheinischen Skulpturen der Zeit steht. Es ist nützlich, daran zu erinnern, daß der Kölner Bürgermeister Thewald ein Sammler war, der überall kaufte; daß jedenfalls nicht zu beweisen ist, daß er die Statue aus rheinischem Besitz erworben hat. Die Madonna in der Thorner Johanneskirche ist aus Marmor gefertigt, und zwar aus einem mattrötlichen, dessen Herkunft noch unbestimmt ist; die zugehörige bisher wenig beachtete Konsole mit der würdevoll stolzen Halbfigur Mosis ist dagegen aus Baumberger, d. h. Münsteraner Kalksandstein. Auch für das Breslauer Standbild, dessen Herkunft aus einer dortigen Kirche fraglos ist, hat Semrau festgestellt, daß es aus einem sehr feinkörnigen, der Meißelarbeit bei ihren kühnen Unterschneidungen und bei der oft erstaunlichen Dünne einzelner Teile sehr entgegenkommenden ähnlichen Steine gearbeitet ist. Ebenso steht es, wie wir sehen, mit der Elisabeth des Bremer Doms. Vom Rhein kennen wir solchen Werkstoff für die Bildhauer des 15. Jahrhunderts nicht; die einheimischen Sandsteinarten, das leicht zu bearbeitende weiche Holz und gelegentlich gebrannter Ton sind dort zu Hause.

Aber der Kreis dieses Stils, der aus dem Ende des 14. Jahrhunderts stammt, und in den ersten zwei Jahrzehnten des 15. seine schönsten, nie übertroffenen und so erstaunlich reifen, unproblematischen Werke schafft, ist in den letzten zwei Jahren noch ganz erheblich erweitert worden. Zuerst hat Ernst im Kunsthistorischen Jahrbuch der Zentralkommission die unterdessen so viel genannte für die Wiener Sammlungen erworbene Krumauer Madonna veröffentlicht, deren südböhmische Herkunft außer Frage steht. Sie

wird als das früheste bisher bekannte und als Hauptwerk und Ausgangspunkt für die Erforschung der Stilgruppe gelten müssen. Daß sie in Böhmen nicht allein steht, hat Ernst ausführlich dargetan. Daß aber diese Bildhauerschule — sei es durch die Gunst und die politischen Reisen ihrer königlichen Schirmherren, sei es durch die Abwanderung ihrer Meister aus dem seit 1400 unergiebig und kriegerisch gewordenen Lande — eine ganz unerwartete, wenn auch nur kurzlebige Ausbreitung erfahren hat, beweist die Ergänzung, die wir der bisher aufgestellten Liste ihrer Werke heute geben können: Daß in der Breslauer Dorotheenkirche bisher unbeachtet eine ausgezeichnete Madonna und ein Schmerzensmann, aufs engste mit den beiden von Semrau mitgeteilten Bildwerken des dortigen Museums verwandt, existieren, hat kürzlich Erich Wiese im Cicerone gezeigt. Eine schlanke, ungemein liebliche Madonna aus Kalkstein mit stark geneigtem Kopfe und weichem, bauschigem Mantel von üppigem Faltenspiel hat das Kasseler Museum aus Salzburg erworben. Ebendaher stammt ein verwandtes prächtiges Stück in der Sammlung Henkell in Bieberich. In Danzig endlich, in der Marienkirche, deren Skulpturen schon so lange auf eine kritische Veröffentlichung warten, steht in der nördlichen Seitenkapelle ein Altarschrein, dessen drei Sandsteinstatuen offensichtlich aus der Werkstatt der Thorner Madonna herrühren, und dessen Flügel ebenso unverkennbar Werke einer böhmischen Malerwerkstatt sind — der bündige Beweis für die wirkliche Heimat des Stils.

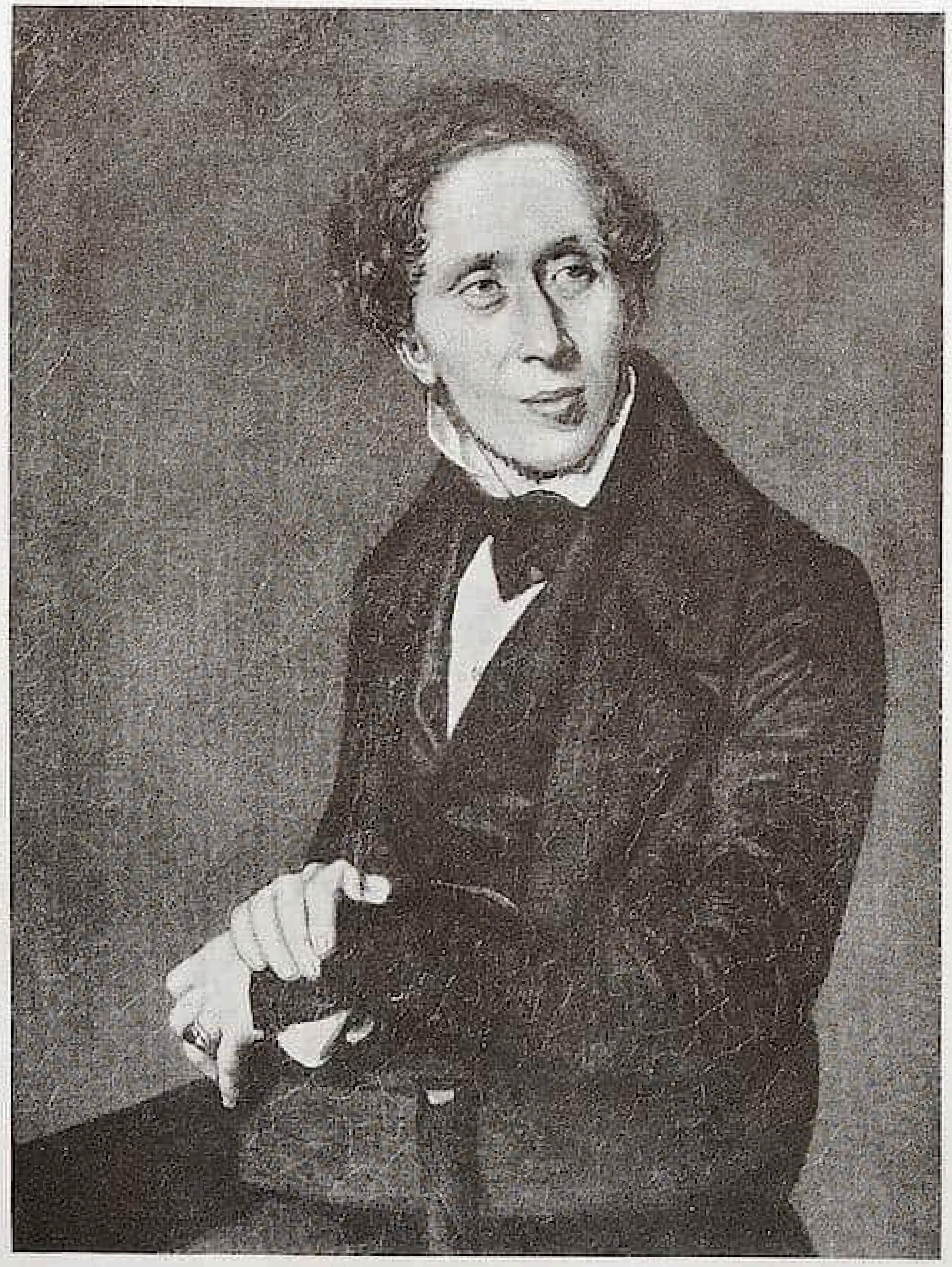
Zu den Spätwerken der Gruppe gehört auch das um 1430 etwa entstandene Marienbild aus Eichenholz, das die aus Lübeck eingewanderte Familie Junge auf ihren Altar in der Nikolaikirche zu Stralsund gestiftet hat. Zu ihr gehört die kleine Buchsmadonna der Sammlung Clemens in Köln, an rokokohafter Biegung und Grazie und an üppigem Reichtum der Gewandmassen eines der ausgeprägtesten Stücke und endlich wohl auch jenes merkwürdige Statuettenpaar von Aposteln aus Alabaster im Erfurter Museum, das bisher anscheinend jeder Einordnung durch die geradezu wilde tanzende Auflösung der flächigen Reliefwirkung in kühnste Freiplastik gespottet hat. Sehen wir von den zuletzt genannten nicht lokalisierbaren Stücken ab und lassen die Thewaldmadonna aus dem Spiel, so ergeben alle übrigen Stücke, wenn man sie in eine Landkarte einträgt, die Verbreitung des Stils von Salzburg über Schlesien, Posen bis an die Ostsee mit Danzig und Stralsund, und als vereinzelte, durch wandernde Meister ausgeführte oder als Bestellung auf weiten Handelswegen eingewanderte Einzelwerke solche Stücke wie die Elisabeth in Bremen. Daß gerade diese zu dem Hauptwerk in Thorn in allernächster Verwandtschaft steht, ja kaum von einer anderen Hand ausgeführt sein kann, mag eine so auffällige Kleinigkeit wie der beiden gemeinsame Brustschmuck belegen, eine vierpaßförmige glatte Scheibe von völlig gleicher Form, die den Eindruck macht, als hätten ihre Zapfenlöcher eine zierlich gearbeitete Reliefauflage getragen.

Die Reihe der Bildwerke, die als eine Parallele zu der kurzen Blüte und dem nachhaltigen Weiterwirken der böhmischen Hofkunst der Malerei den noch erhaltenen Denkmälerbestand dieser Bildhauerschule ausmachen, ist mit der hier aufgestellten Liste sicherlich noch nicht erschöpft. Wo Meisterhand und wo Werkstattarbeit zu finden sei, ist heute noch nicht abzugrenzen: es genüge vorläufig, das Kind aus der Taufe zu heben und festzustellen, daß es eine böhmische Bildhauerschule gewesen ist, die am Ende des 14. Jahrhunderts ein merkwürdig starkes Empfinden für vollrunde Plastik, eine große Sicherheit und Freiheit im Gestalten und ein ungewöhnliches Maß von hoheitsvoller Anmut und fast kapriziöser Eleganz vereinigte.

Der Einfluß dieser Schule verrät sich am Ulmer Münsterportal ebenso wie in der üppigen Fülle der Madonna von Maria Lyskirchen in Köln und in vielen zerstreuten Einzelwerken, die bis zur Mitte des Jahrhunderts reichen.

Literatur: Semrau, Aus Schlesiens Vorzeit. Jahrbuch des Breslauer Museums. Bd. VII. 1919. S. 185. Richard Ernst, Kunsthistorisches Jahrbuch der Zentralkommission 1917 (erschienen 1919). Ernst Gerger, Zwei gotische Statuen in Klosterneuburg in der Zeitschrift „Kunst und Kunsthandwerk" 1921. S. 106, besonders S. 122.

Meister der Thorner Maria.
Kalksteingruppe der hl. Elisabeth im Dom zu Bremen.



C. A. Jenſen. Bildnis des Dichters H. C. Anderſen.

C. A. Jenſen. Bildnis der Brigitte Hohlberg.

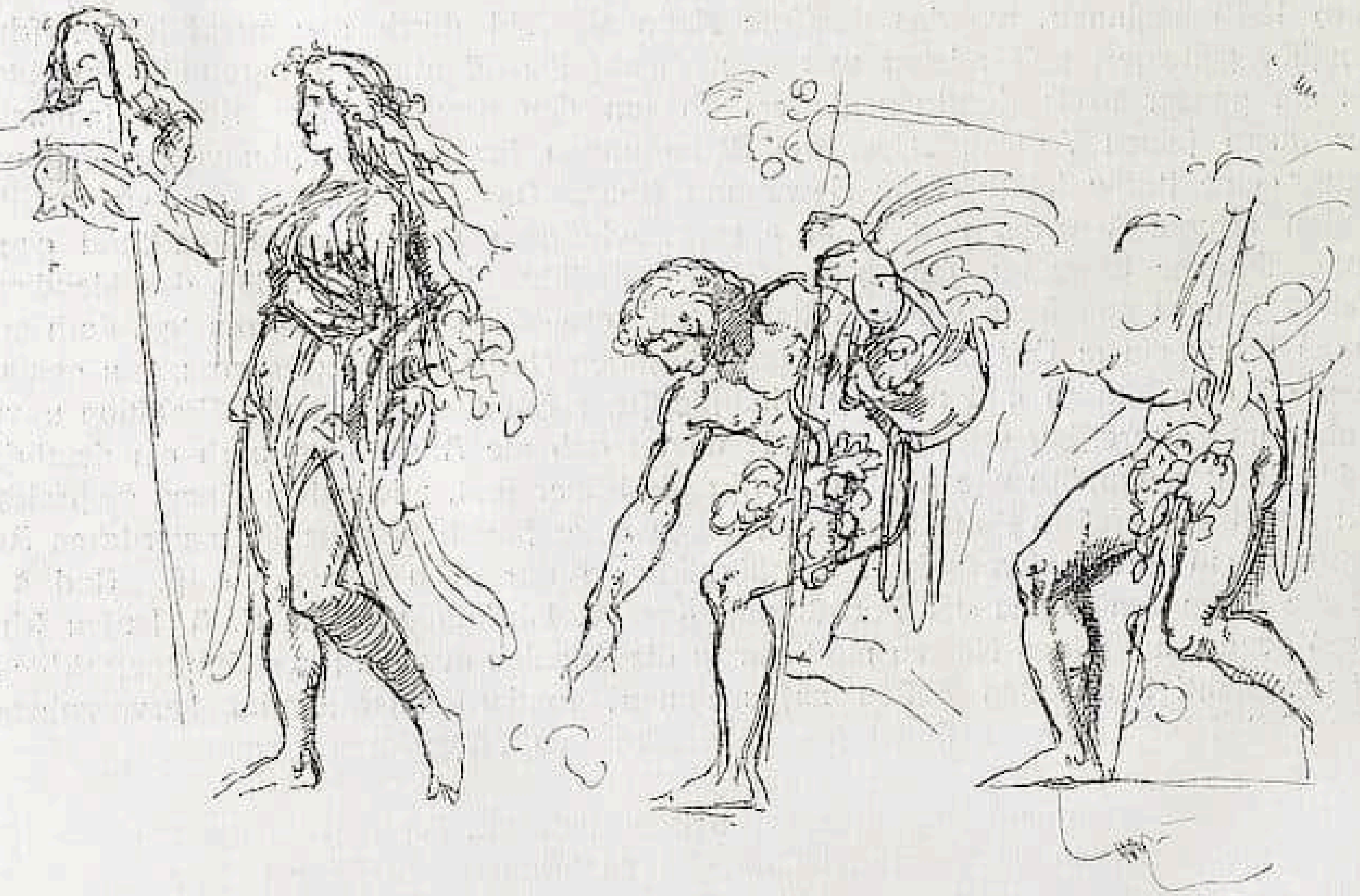
Der dänische Porträtmaler C. A. Jensen

Mit drei Abbildungen auf zwei Tafeln — *Von CHARLOTTE WEIGERT-Kopenhagen*

Jedes Land hat seine im Laufe der Zeiten vergessenen Künstler und wie in Deutschland etwa C. D. Friedrich und Runge, so ist jetzt in Dänemark C. A. Jensen zur Überraschung vieler der Kunstgeschichte wieder zurückgewonnen worden. Eine Ausstellung im Kopenhagener „Kunstverein" brachte alle Bilder des Künstlers aus Privatbesitz zusammen und zeigte die Entwicklung eines wahrhaft genialen Porträtisten des 19. Jahrhunderts, der etwa in Frankreich geboren, sicher zu den führenden Persönlichkeiter seiner Zeit gezählt haben würde. Jensen wurde an einer sprachlichen und kulturellen Grenzscheide, in dem vielumstrittenen Schleswig-Holstein, in Bredsted, im Jahre 1792 geboren. Seine ganze Lebensgeschichte hat durch Mangel an sicheren Tatsachendokumenten etwas geheimnisvolles und entbehrt, durch einen zwiespältigen Zusammenhang mit mehreren Ländern, nicht der Tragik. Das eine ist jedenfalls sicher, daß der Künstler viel in Europa gereist ist und sich lange in England und Rußland aufgehalten hat, wovon seine Porträts ein beredtes Zeugnis ablegen. Auch lebt seine Familie noch jetzt in England. Trotz längerer Anwesenheit in verschiedenen Städten Deutschlands und seines ihm in kritischen Zeiten vorgeworfenen deutschen Akzentes empfand er Dänemark als seine Heimat und sein größter Wunsch war es, Lehrer an der Kunstakademie in Kopenhagen zu werden. In Dänemark hat er wohl den Titel Professor aber nicht den Lehrauftrag erhalten, ja, so weit wir orientiert sind, hat sich seine Stellung als Maler unter seinen Kollegen von Jahr zu Jahr verschlechtert, bis er, wie man annimmt, durch die harten, verständnislosen, ja gehässigen Kritiken seiner ausgestellten Porträts allmählich gezwungen wurde, die Malerei ganz aufzugeben und mit der damals ganz bescheidenen Stellung eines Bilderrestaurators oder Konservators sein Leben bis zu seinem Tode in Kopenhagen 1870 zu fristen. Erklärung dieser traurigen Umstände gibt vielleicht die Tatsache, daß die politischen Reibungen, die in dem Jahrzehnt nach 1840 beginnen, wo das dänische Nationalgefühl durch den preußisch-dänischen Konflikt gesteigert und reizbar wurde, auch auf die öffentliche Kunstpolitik abfärbten, als ein ganzer Kreis Kunstbegeisterter sich um den Kunsthistoriker Höyen sammelte, der durch seinen Vortrag „Über die Bedingungen für eine skandinavische Nationalkunst" eine starke künstlerische Bewegung schuf. Das Europäertum des vielgereisten Jensen erregte Ärgernis und wohl ebenso, wie man meint, sein Widerstand gegen nationalistische Enge im dänisch-preußischen Konflikt. Dazu kam, daß das blendende Talent Jensens und seine vielen Aufträge Neid erweckten und im begrenzten, doch auch guten Sinne, einem Teil der soliden und tüchtigen Nachfolger Eckersbergs, sein genialer aber oft oberflächlich und nachlässig künstlerischer Habitus als mit der Tradition unvereinbar und angreifbar erschien. Gerade davon gab die Ausstellung auch ein deutliches Bild. Es ist erstaunlich wie ungleichwertig die Bilder sind, wie neben einem geistreichen ein banal aufgefaßtes Porträt entstand, neben einer fabelhaften, genial malerischen Ausführung ein unverantwortliches, oberflächliches Hinstreichen bemerkbar ist. Und doch ist die Reihe von Perlen der Porträtkunst des 19. Jahrhunderts, die C. A. Jensen schuf, groß genug, um seinen Namen nicht nur in die Annalen der dänischen Kunstgeschichte als gleichberechtigt mit den Besten aufzunehmen, sondern international hervorzuheben. Ein Teil seiner Bilder befindet sich zudem in den öffentlichen Sammlungen Kopenhagens.

Es ist nun gelungen, von drei der besten Bilder C. A. Jensens, die zugleich seine malerische Entwicklung zeigen, Abbildungen zu bringen. In seine frühste Periode gehört das wirklich entzückende Bild der Brigitte Hohlenberg, die wie die meisten der von Jensen Porträtierten, den besten bürgerlichen Kreisen Dänemarks ange-

hörte. Der Künstler muß damals noch recht jung gewesen sein und die intuitive Auffassung dieser reizvollen jungen Frau ist ebenso anziehend wie die sensitive, farbigstoffliche Behandlung erstaunlich ist. Wie das Weiß des Kragens sich gegen das Grau der knittrigen Seide des Kleides abhebt, wie die frischen Lippen, die feuchtglänzenden Augen, das Inkarnat des Gesichtes aus dem Dufte des Gazehutes herausleuchten, das zeugt von einem koloristischen Talent ersten Ranges. Den reiferen Künstler, der vor eine größere Aufgabe gestellt wird, zeigt das interessante Bild des großen Märchenerzählers H. C. Andersen, das als eines der kongenialsten und besten Bilder des Dichters gilt. Leider ist das Bild nicht sehr gut erhalten, aber wir sehen deutlich, wie anstelle der peinlich genauen Pinselführung der früheren Periode ein leicht beweglicher Strich tritt und wie das Bild einer tiefen schöpferischen Persönlichkeit mit einer momentanen inspirierten Lebendigkeit erfaßt ist, so daß man beinahe den Eindruck gewinnt, als ob der begnadete Dichter eines seiner Märchen vor uns improvisierte. Das Bild hängt im H. C. Andersen-Hause in Odense, dem „Weimar" Dänemarks en miniature. — Das Porträt des Ministers Stemann führt uns in den Beginn des letzten malerischen Stils des Künstlers, das mit einigen späten Skizzen den Vergleich mit Frans Hals aushalten kann. Jensen wird in dieser Zeit immer mehr Impressionist. Ganz besonders in der Behandlung von Gesicht, Augen, Mund, Hand und Haaren. Das Leben eines klugen Phlegmatikers kann psychologisch nicht besser gegeben werden, als auf diesem Porträt, das zugleich beweist, wie vielseitig die Erlebnisfähigkeit und Einfühlungsmöglichkeit dieses talentvollen Malers gewesen ist. Der bürgerlich behagliche Demokrat, das Dichtergenie und die Schönheit der Frau interessieren ihn ganz gewiß gleichmäßig, ebenso wie die vielen verschiedenen Typen, die an ihm vorbeigewandert sind, darunter einige merkwürdige russische Menschen. C. A. Jensen gehört einem kleinen, oft zu bescheidenen Lande an, aber durch seine Persönlichkeit als Maler und Mensch verdient er von allen, die für die Kunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Liebe und Verständnis haben, gekannt und beachtet zu werden.



Ludwig Richter. Sommer und Herbst. Federzeichnung.

C. A. Jensen.
Bildnis des Kultusministers Stemann.

Lovis Corinth. Walchenseelandschaft. Bes.: Dr. Erwin Rosenthal, Berlin.

Lovis Corinth. Blütenbaum. Kunsthalle, Bremen.

Neue Arbeiten von Lovis Corinth

Mit drei Abbildungen auf zwei Tafeln — *Von GEORG BIERMANN*

Eine der erstaunlichsten Tatsachen der modernen Kunst überhaupt sind die Alterswerke eines Lovis Corinth. Wurde schon vor einigen Monaten an dieser Stelle der Versuch gemacht, zu einigen der wichtigsten Arbeiten des Künstlers aus dem vergangenen Jahre einige Begleitworte zu finden (Cicerone, Heft 13), die natürlich Stückwerk sind angesichts der Wunder an farbigem Rausch, den der alternde Meister aus dem Füllhorn seiner genialen Kraft über den Betrachter ergießt, um wie viel mehr muß unser Wort verstummen im Anblick der Werke, die dem letzten Sommeraufenthalt des Malers am Walchensee entstammen und von denen Dr. Erwin Rosenthal-Berlin eine Anzahl gerade jetzt zu einer kleinen Sonderausstellung vereinigt hat, die zweifellos einer der stärksten Eindrücke sein dürfte, die man zur Zeit und noch auf lange hinaus im Kunstleben der Reichshauptstadt wird bekommen können.

Die Schöpfungen eines Lovis Corinth sind zweifellos die größte Überraschung, die die deutsche Kunst unserer Zeit zu vergeben hat, Offenbarungen aus der Urkraft eines Genius, vor denen man — geblendet von Farbe und Licht — den Atem anhält, um sich ganz von dem übersinnlichen Zauber dieser Gemälde gefangen nehmen zu lassen. Man denkt, erwachend aus diesem Traum einer durchaus esoterischen Welt, vielleicht entfernt an die Alterswerke eines Hals oder Rembrandt, in denen sich ähnlich die Summe eines Künstlerlebens zu letzten Manifestationen freigewordenen Schöpfertums verdichtet hat und fühlt doch sofort, daß auch solche Versuche, mit Hilfe geschichtlicher Tatsachen Vergleichsformeln zu finden, nur ein unvollkommener Notbehelf sind, der höchstens bis an die Peripherie dieser ungeheueren seelisch-künstlerischen Entladung hinführen kann. Denn diese erklären wollen, hieße das geheimnisvolle Sein in einer der stärksten schöpferischen Potenzen dieser Zeit bloßlegen, d. h. Göttliches mit den Mitteln des Intellekts offenbar machen. Aber gerade angesichts dieser Dinge kann nur das reine Gefühl, die Intuition des Nacherlebens, Mittler sein, um dem Werk des Schöpfers innerlich nahezukommen und alles, was Worte zu umschreiben vermögen, bleibt Fragment. Wird trotzdem im Nachfolgenden der Versuch gemacht, die hier leider nur einfarbig wiedergegebenen Bilder mit einem bescheidenen Kommentar zu begleiten, so mag lediglich der Mangel der Farbe in der Reproduktion das Bemühen rechtfertigen.

Wie seit Jahren schon hat Corinth auch den letzten Sommer wieder am Walchensee verbracht, jenem wundervollsten aller oberbayrischen Seen, dessen bläulicher Glanz und grüne Uferhänge mit das Schönste sind, was ein gütiger Sonnentag an Reizen in diesem von der Natur so reich gesegneten Lande zu vergeben hat. Hier besitzt des Meisters Gattin, Charlotte Berend — auch eine Künstlerin von hohem Rang, über die in diesen Blättern später noch eingehender zu lesen sein wird — oberhalb des kleinen Fleckens Urfeld am Abhang des Herzogstandes auf schmalem, dem Felsen abgerungenen Plateau ein entzückendes Blockhaus, dessen anmutende Behaglichkeit auf Schritt und Tritt die Freude an einem wahrhaft künstlerischen Besitz verrät. Hier auf halber Bergeshöhe und in völliger Abgeschiedenheit pflegt Lovis Corinth seinen Sommeraufenthalt zu verbringen, emsiger Arbeit hingegeben und selten die Bannmeile des eigenen Besitzes überschreitend. Dankt deshalb auch dieser vom Fremdenstrom noch verhältnismäßig unberührt gebliebene Bergsee dem Werk des Meisters an sich letzte künstlerische Verklärung, so überkommt einen doch vor den Bildern, die an diesem Fleck der Erde entstanden sind, viel weniger als bei den sonst üblichen Landschaftsdarstellungen, die Erinnerung an das Motiv und seine äußere geographische Umgrenzung als vielmehr das Gefühl, einer beinahe elementaren Neuschöpfung gegenüberzustehen, die mit nach innen gekehrtem Blick der sichtbaren Natur ein göttliches Gleichnis gefunden hat. Daß

dieses oder jenes Bild den Walchensee-Motiven entnommen sein soll, ist beinahe gleichgültig im Hinblick auf das Wunderwerk malerischen Gestaltens, das nicht nur der deutschen Landschaft, sondern der Landschaft schlechthin einen symbolischen Ausdruck geformt hat, den man bisher in der Geschichte der Kunst ähnlich vielleicht überhaupt noch nicht erlebte. Alles in diesen Bildern ist von der Farbe aus gesehen und gestaltet und dabei zu einer Wucht des Monumentalen emporgetrieben, die bisher ähnlich weder bei Corinth noch sonst in der Malerei unserer Zeit erlebt werden konnte. Unvergleichlich stark spricht in diesem Sinne vor allem die hier reproduzierte Landschaft mit dem Baum im Vordergrunde und dem Haus dahinter an, auf der unter der Wucht breitschmissiger Pinselstriche aus hellem Blau, leuchtendem Rot, saftigem Grün und schwerem Braun ein unerhörtes Feuerwerk von farbigen Gluten dem Betrachter entgegenstrahlt, das sich erst in einem gewissen Abstand zur vollsten Harmonie zusammenbindet. Ähnlich das Bild mit dem schwerbehangenen Blütenbaum. Auch hier verschwindet die Einzelform völlig hinter der Totalität der malerischen Gesamtgestaltung, die in breiten, dick aufgetragenen Pinselstrichen für den Frühling schlechthin ein Symbol gefunden hat, das aus dem schimmernden Blütennetz, dem leuchtenden Grün der Wiese, dem jubilierenden Himmelsblau, in höchster Intensität der Farbe aufgebaut, eine der herrlichsten Verklärungen der lebendigen Natur sein dürfte, die Gottes reine Schöpfung je durch die begnadete Hand eines Malers gefunden hat. Unruhiger im huschenden Spiel der Effekte — und vielleicht gerade deshalb vor allem Ausdruck seelischer Zustände, ja bis zu einem gewissen Grad sogar problematisch, spricht die dritte der hier reproduzierten Landschaften an, die etwa vom Standort des Corinthschen Hauses aus, oberhalb Urfeld, den Walchensee in einer sicher nicht alltäglichen Stimmung festhält, die getragen von auftauchenden und wieder verschwindenden Farbennuancen, eine Atmosphäre umreißt, wie sie grandioser selten auf die Leinwand gebannt worden ist. Dieses Bild scheint vor allem auf eine neue Art heroischer Landschaftsform hinzuweisen, die mit den Mitteln unserer Zeit und durchtränkt von den starken Emotionen eines modernen Künstlers längst Vergangenes wieder aufgreift, indem es sich — spottend allen kunsttheoretischen Maximen — als reinste Expression eines Meisters darstellt, der längst reif geworden ist, das innere Sein der Dinge, nicht mehr ihren äußeren wandelbaren Schein gleichnishaft zu gestalten.

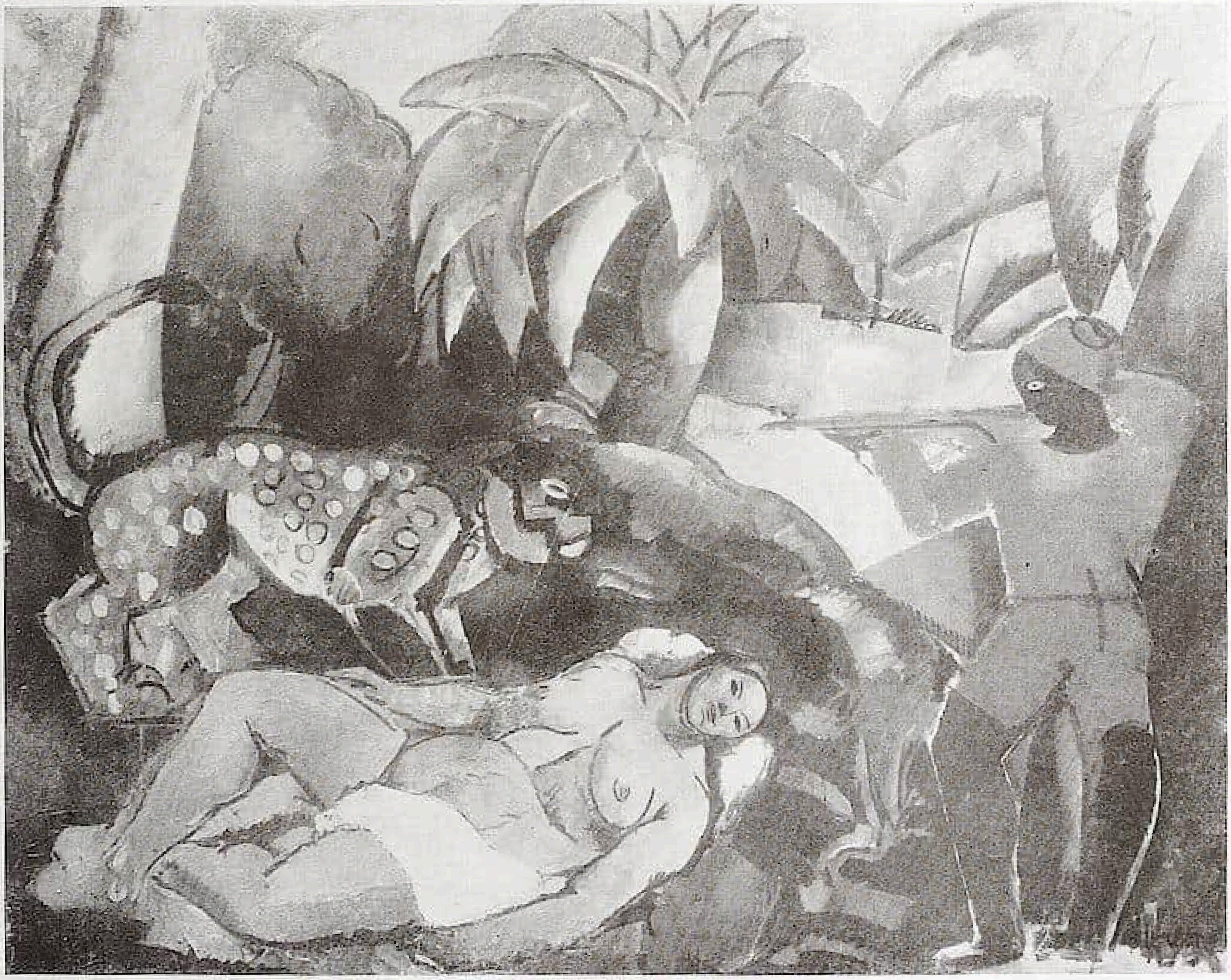
Was aber Corinth heute für die deutsche Kunst, nein für die Kunst der Gegenwart überhaupt bedeutet, mag der freundliche Leser dieser Zeilen lieber angesichts der Originalwerke aus den letzten Sommermonaten erkennen. So wie der herrliche Meister jetzt vor uns steht, urtümlich eingewurzelt in den Boden dieser Erde und doch mit dem Scheitel bereits die Schwelle des Jenseits berührend, lebt er in unserer Vorstellung als der lauterste Ausdruck germanischen Geistes. Als Mensch rein und liebenswert wie wenige in der Ursprünglichkeit seines Wesens, das sich mit seltsamer Logik, unbeirrt durch Spekulation auf äußeren Erfolg bis zu diesen reifsten Werken seines Altersstils verdichten konnte — als Künstler ein Riese, alle weithin überragend an innerem Feuer; einer der wenigen, deren Werk nach Jahrhunderten noch unvergänglich sein wird.

Lovis Corinth. Landſchaft mit Baum im Vordergrund.

Beſ.: Dr. Erwin Roſenthal, Berlin.

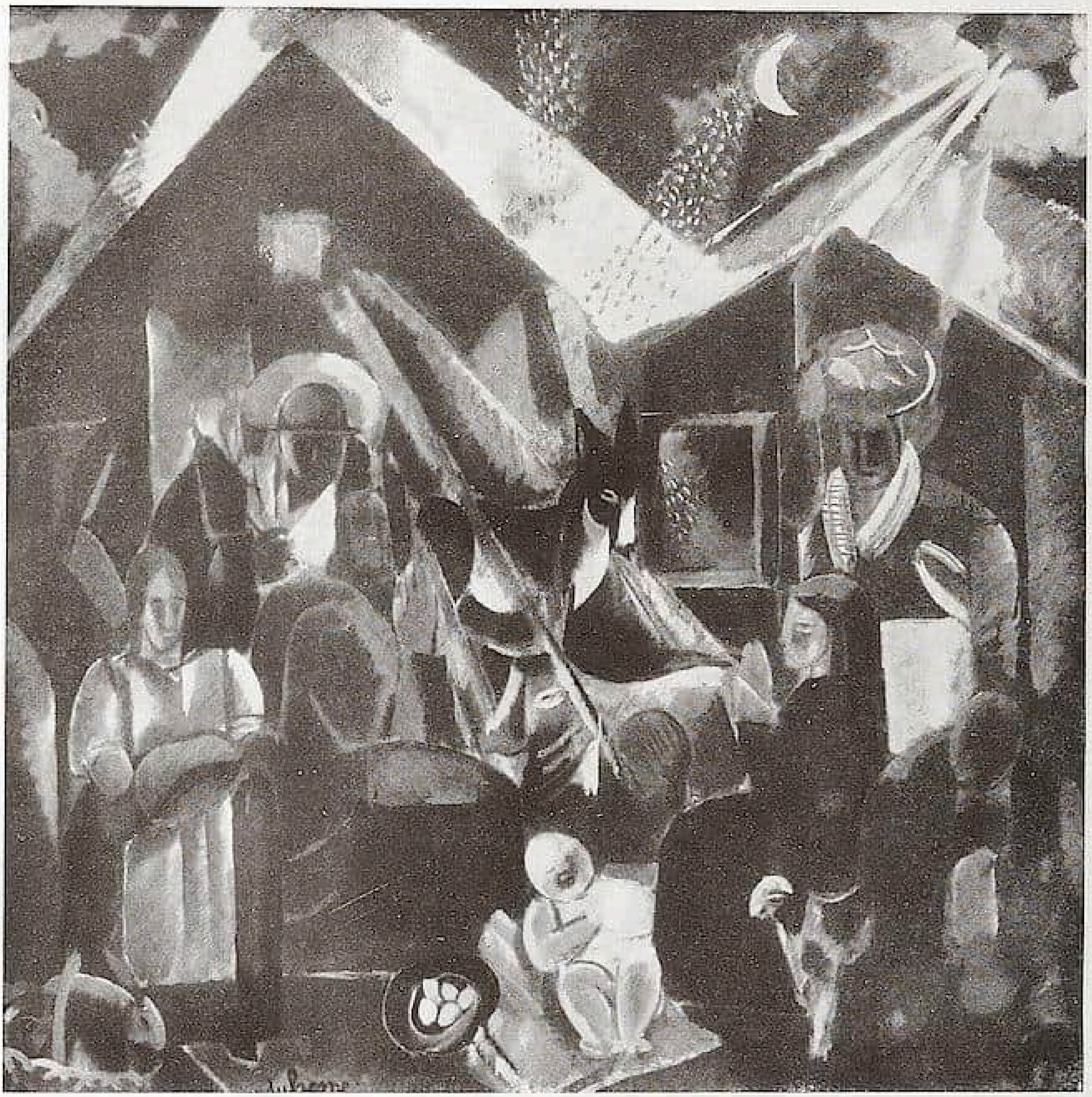
Charles Dufresne. Mittagsruhe.

Galerie La Licorne, Paris.



Charles Dufresne. Die Jagd.

Galerie Barbazanges, Paris.



Charles Dufresne. Geburt Christi.

Galerie Barbazanges, Paris.

Charles Dufresne

Von ADOLPHE BASLER / Mit drei Abbildungen auf drei Tafeln

Unter den Fauvisten, Kubisten und Nachkubisten zählt Dufresne nicht zu den Jüngsten. Trotzdem trat er als letzter auf und schuf als erster die Synthese dieser drei aufeinanderfolgenden Strömungen. Vor dem Kriege erkannte man unschwer seine afrikanischen Kompositionen, in denen er zwischen der exotischen Manier Gauguins und der orientalischen Art Delacroix' schwankte. Aber inzwischen hat sich dieser geborene Pariser, der in seinem Leben wohl jedes Kunstmetier ausgeübt hat — im besonderen auf dem Gebiet der plastischen Künste als Medaillenstecher, Bildhauer, Dekorateur usw. — in spurhafter Art mit seiner einfachen und aufnahmefähigen Natur ebenso den kühnen Arabesken der Fauvisten als der Kunst der Kubisten, den Raum zu erfassen und aufzulösen, anzupassen gewußt. Und doch ist er weder ein Eklektiker noch ein Kompilator, er ist einer der reinsten schöpferischen Geister. Dufresne vereinigt die Kuriosität romantischer Vignettenkunst alter Almanache und volkstümlicher Bilder mit der großartigen Malerei eines Delacroix oder Veronese. Sein Werk ist selbst eines der allerseltsamsten. Er versteht es, die große Außenseite zu beschönigen. Indem er unbewußt die Erinnerung an alle geschehenen Dinge bewahrt, läßt er einer zügellosen Einbildungskraft freien Lauf, einer der schönsten und reichsten Phantasien der modernen Kunst, die alles verschmilzt, Schauspiele, Halluzinationen ins Leben ruft, deren Schönheit von ihrer Seltsamkeit übertroffen wird. Der Reiz seiner Bilder „Paul und Virginie", „Die Nixen der Marne", seiner Löwenjagden ist alt und zugleich neu.

Sein eigentliches Wesen ist von volkstümlichem Romantismus beherrscht, den ein hervorragend kultivierter Geist und einer der phantasievollsten Poeten zugleich führt. Was uns aber am meisten anzieht, ist seine Stärke als Kolorist. Man erkennt Eigenheiten vieler Maler, die in ihrer Kunst unter oder auch über ihm stehen. Neben dem bekannten Rot Vlamincks das raffinierte Blau Rouaults, eine zarte Tönung, wie sie Friesz liebt, neben den kräftigen Akkorden Segonzacs. Das Auftauchen einer polyphonen Erinnerung an Delacroix oder der heisere Ton einer der wilden Bestien auf einem Aquarell von Barye. Hätte Dufresne das Temperament des André Lhote, so würde er mit der ihm eigenen Fähigkeit der Assimilation sein Leben damit verbringen, theoretische Winkelzüge zu ziehen und nur mittelmäßige Kompilationen zu malen. Aber Dufresne ist zum Bildner geboren. Seine Seele ist der eines Kindes gleich, das an Märchen glaubt, das auf die Rückkehr des Papas aus Afrika wartet, der ihm schöne Geschichten erzählen wird, das weite Reisen erträumt, sich alle erdenklichen Abenteuer zurechtbaut und seine phantastischen Landschaften mit Farben ausmalt, die einem erloschenen Vulkan zu entfließen scheinen, dessen Funken seiner Harmonie fließender Farben ein metallisches Leuchten geben.

Dufresne hat viele Berührungspunkte mit Chagall. Seine Natur ist eruptiv wie die des leidenschaftlichen Russen. Aber okzidental beeinflußt, versteht er, weniger brutal, Kraft und Feinheit zu vereinen. So ersteht die verwaschene Farbe der Fauvisten bei Dufresne als köstliche Substanz, die durch ihren Reichtum wieder an Veronese oder Delacroix denken läßt.

Die Eigenheit Dufresnes liegt in seinem Verständnis volkstümlicher Bildnerei, deren primitive Komposition und Arabeske er auf die Höhe der Bilddarstellung gebracht hat. Keiner der Modernen versteht so machtvoll dekorativ zu arbeiten, selbst nicht Dufy, der die schönsten Entwürfe unserer Tage für die Seidenfabriken von Lyon zu schaffen wußte. Die dekorative Konzeption des Bildes bei Dufresne ist rein malerisch, er behandelt das Bild als eine autonome Einheit und nicht zum Zweck dekorativer Anwendung. Diese Kunst steht in der modernen französischen Malerei einzigartig da.

Sammlungen

Vom Historischen Museum in Stockholm

Die Sammlung im Historischen Museum des schwedischen Staates ist, was die mittelalterliche Abteilung angeht, im wesentlichen erst nach 1865 zusammengekommen, und 1873 konnte ihr Leiter, der Reichsantiquar Hans Hildebrand, im ersten Führer durch die Sammlungen fast nur von Mangelndem melden, von Lücken, die zu füllen wären, von Aufgaben, die sich aufdrängten, von Hoffnungen, auf deren Erfüllung vielleicht zu rechnen sei. Heute nach 50 Jahren kann der Verfasser des neuen Verzeichnisses sich glücklich nennen, daß die Sammlung in ihrer Art eine der vornehmsten in der Welt geworden ist[1]. Es ist nicht die Aufgabe der Anzeige des Katalogs, den Bestand dieses herrlichen Museums auch nur andeutungsweise vor Augen zu führen; wir haben nur auf das Vorhandensein, die vorbildliche Anlage und Art des vortrefflichen kleinen Buches mit Einigem hinzuweisen. Dr. Lindblom selbst bezeichnet es nicht als seine Absicht, dem Beschauer der Sammlung irgend vorzugreifen und ihm in irgendeinem Punkte das eigene Studium, das gründliche Betrachten zu ersparen, und so dringt er vor allem auf Beachtung der gewissenhaften Bezettelung, ohne die jede Sammlung mehr oder weniger tot ist. In der Tat, wo sie fehlt, oder vielleicht auch gar wie in einem gewissen Museum unseres engen Bereiches, die erklärenden Zettel nach dem Erscheinen des Katalogs weggetan worden sind, um dessen Absatz nicht zu stören (!!), ist der Wert und die Bedeutung des Museums beeinträchtigt. Lindbloms Buch will weniger beim Betrachten der Gegenstände gelesen und beachtet werden als nachher, wo eine Übersicht und Zusammenfassung zu wünschen ist, und diese gibt es auch vortrefflich. 20 schöne Abbildungen begleiten den Text und erhöhen das Verlangen, die Sammlung mit eigenen Augen sehen zu dürfen. Nur wenn man mit der Erwartung herantritt, das kleine Buch werde, wie das Museum selbst, es als eine Hauptaufgabe behandeln, das, was der nordischen Kunst eigentümlich ist und so namentlich alle Züge des germanischen Kunstgefühls, auch die feinsten und zartesten, hervorhebend im Zusammenhange vorzuführen, so wird diese Erwartung nicht erfüllt, sei es, daß die Gegenstände in der Hinsicht tatsächlich zu wenig Anhalt bieten, sei es, daß diese Art der Betrachtung zur Zeit noch nicht wichtig genug erscheint, um gegenüber anderen und allgemeineren Gesichtspunkten auf die Ordnung des Ganzen wesentlichen Einfluß zu erhalten und die allgemeine kunstgeschichtliche Betrachtung in ihrer Reinheit zu beeinflussen oder zu kränken. R. H.

[1] Statens historiska Museum. Vägledning i Medeltidsavdelningen. Stockholm 1922. (Andreas Lindblom, Führer durch die mittelalterliche Abteilung des Staatsmuseums, Stockholm, Norstedt. 1 Krone. 100 Seiten. kl. 8°.)

Vom Museum Correr in Venedig

Das Stadtmuseum in Venedig, das nach seinem Gründer Teodoro Correr benannt ist, hat seinen im Jahre 1880 bezogenen Sitz auf Fondaco dei Tedeschi am Canale Grande verlassen und im Palazzo Reale, den der König der Stadt abgetreten hat, eine neue Aufstellung gefunden. Die zahlreichen Sammlungen dieses Museums sind von großer kulturgeschichtlicher Bedeutung. Ihre frühere Aufstellung in dem damals eigens zu dem Zweck hergestellten Hause hatte nur den Nachteil, daß dieses vom Zentrum sehr weit entfernt lag und somit vom großen Publikum verhältnismäßig wenig besucht wurde. In seiner neuen Aufstellung nimmt das Museum zwei Stockwerke ein. Im unteren befinden sich: die Canova-Sammlung, die Bibliothek der Padri Teatini, die illuminierten Handschriften des Staates, die Kostümsammlung, die Waffen, Fahnen, Wappen und alle Andenken an die Land- und Seemacht der venezianischen Republik. Dazu kommen besondere Abteilungen der Münzen, der Antiken, kostbare, von Andrea Brustolon geschnitzte Möbel, ferner Abteilungen zur Geschichte des venezianischen Theaters und venezianischen Hausrates sowie eine prachtvoll erhaltene Apotheke aus dem 15. Jahrhundert, alles Sammlungen, die durchaus stadtgeschichtlichen Charakter tragen. Im oberen Stock hat man zunächst rein kunstgewerbliche Abteilungen untergebracht wie Stoffe, Möbel, Kirchengewänder, Arbeiten in Leder, Elfenbein, Bronze, Glas, Emaille, Porzellan und Majolika. Dazu kommen die Abteilungen der Stiche, Handzeichnungen, Gemälde und Skulpturen. Dem Risorgimento hat man eine eigene Abteilung reser-

viert. Die Aufstellung und Verteilung der gesamten Gegenstände in etwa 30 Räumen des Palazzo Reale geschah unter besonderer Berücksichtigung des vorhandenen Milieus. So hat man z. B. die Canova-Sammlung in den Empireräumen untergebracht, die Möbel des Brustolon in einem mit Wandteppichen behangenen Saal im Stil des Dixhuitième. Auch die Prunkgemächer, die man außerhalb der Sammlung für den königlichen Besuch reserviert hat, sind gleichfalls dem Publikum zugängig gemacht worden. A. C.

Berlin

Die gegenwärtig im Kaiser-Friedrich-Museum ausgestellten Neuerwerbungen von 1920—22 weisen nichts von dem auf, was man ein kostbares Museumsstück nennen könnte. Trotzdem darf man der Geschicklichkeit Bodes Anerkennung zollen, dem es unter den äußerst beschränkten Verhältnissen durch Austausch usw. gelang, eine ganze Anzahl wertvoller Gemälde in den Besitz des Museums zu bringen, die innerhalb bescheidener Grenzen so manche Lücke des alten Bestandes ausfüllen. Im kleinen und kleinsten Rahmen gibt sich dem Beobachter hier eine Perle nach der andern zu erkennen, die auch im Hinblick auf das künftige „Deutsche Museum" von Wichtigkeit ist. Dazu gehören besonders drei kleine farbenprächtige altdeutsche Täfelchen von unbekannter Hand. Ferner der seltsam italienisch anmutende „Tod einer heiligen Nonne" vom Augsburger Meister H. P. um 1430. Ein als südfranzösisch bezeichneter „Christus am Kreuz" mit einer rosa Festungsmauer im Hintergrunde aus dem Jahre 1410 dürfte sich als Meisterwerk eines Kölner, in Frankreich gereisten Malers herausstellen. Aus der Hamburger Galerie Weber kam eine „Anbetung des Lammes" von Hans Leonh. Schaeufelein, aus der Frankfurter Sammlung Gans ein sehr schöner „Abschied der Apostel" von Albrecht Altdorfer hinzu. Die meisten Erwerbungen gehören dem 16. und 17. Jahrhundert an. Die köstlichste davon ist eine überaus lebensprühende „Bauernschule" von Adriaen Brouwer. Ein großes Gemälde von Francs Millet, der bisher im Berliner Museum fehlte, wurde durch Austausch mit Prag erworben. Weniger glückliche Erwerbungen wurden an Antoine Pesne, Jacob Jordaens und Seb. Ricci gemacht, obwohl der erste in Berlin Heimatrecht besitzt. Unter den Deutschen verdient Daniel Preißler (1627—65), der in Prag und Nürnberg malte, mit seinem hochwertigen, gleich nach dem Dreißigjährigen Kriege entstandenen Frauenbildnis besonderes Interesse. Kunsthistorischen Wert hat auch ein Porträt der in Paris und darauf am Hofe Friedrichs des Großen tätigen Anna Dorothea Therbusch, einer gebürtigen Polin. Erwähnenswert sind vor allem zwei Bildchen des wenig bekannten, aber sehr feinen Norbert Grund, Geschenke der Galerie van Diemen. Zu den Erwerbungen intimeren Charakters gehören einige Gemälde von Joh. Georg Ziesenis, Joh. Konr. Seekatz und Joh. Zick. Auch die plastische Abteilung konnte bereichert werden, wenngleich vorwiegend mit Werken dekorativer Natur. Köstliche Stücke jedoch hat wieder die Kleinplastik, eines der Hauptsammelgebiete Bodes, hinzubekommen. Curt Bauer.

Donaueschingen

Die Fürstliche Gemäldegalerie, die besonders reich ist an schwäbischen Primitiven und einen einzigartigen Schatz in den 24 Tafelbildern des Meßkircher Meisters besitzt, hat in den letzten Monaten eine durchgreifende Neuordnung erfahren. Durch die Ausräumung der Glyptothek ist ein zweiter Oberlichtsaal gewonnen worden, der nun im wesentlichen die schwäbischen Schulbilder in sich aufgenommen hat. Von gebrochenem Grün — es sind überall bewußt starkfarbige Hintergründe gewählt — hebt sich auf der rechten Längswand, ein Triptychon der Witzschule flankierend, der Meister von Sigmaringen ab, der uns in Westschwaben den Einfluß Zeitbloms vermittelt hat. Ihm gegenüber hängt in angenehmem Wechsel von Breit- und Längsformat eine einzigartige Folge von Bildern der Bodenseeschule, die alle im Thurgau beheimatet ihren Platz auf der Grenzscheide zwischen der Ulmer Schule und dem Kreise des Hans Leu d. Ä. behaupten. Das anstoßende Eckkabinett mit den drei reifen Zeitbloms, einem vorzüglichen Strigel und den beiden neuerworbenen Grünewalds führt zu einem in der Gesamtwirkung trefflich gelungenen Renaissancekabinett mit der aus der Zeitauffassung geschöpften Genre- und Bildniskunst der Schäufelein, Cranach, Konrad Faber, Bartel Beham und Pencz, um dann im grünen Giebelsaale in den niederländischen und deutschen Manieristen ein vorläufiges Ende der Entwicklung zu finden.

Der östliche Oberlichtsaal, wenn man so will die Tribuna der Sammlung, zeigt den auserlesenen Besitz der Galerie in der an geschlossener Größe unübertoffenen frühesten Passionsfolge Holbeins d. Ä., die sich über zwölf Tafeln hin auswirkt. Ihr gegenüber, die ganze Längswand füllend, der begreifliche Stolz der Galerie, der Meister von Meßkirch in seinen Glanzstücken (Wildensteiner Altar, die drei großen Flügel des Meßkircher Hochaltars, die Kreuzigung), in einer auf zwei seitlichen Achsen basierten Anordnung, über der gesenkten Mitte einen Raum aussparend für die prächtige, 1,30 m hohe Madonna von 1522, ein Kapitalstück deutscher Plastik (Leihgabe der Stadtkirche). An der Stirnwand des Saales, gleich beim Eintritt den Blick fesselnd, die frühesten Stücke der Galerie, die stilgeschichtlichen Rätsel des Basler Meisters von 1445 und des kaum späteren Meisters von Schloß Lichten-

stein. Im Kranze der anstoßenden Kabinette folgen sich deutsche Meister des 18. und 19. Jahrhunderts mit bemerkenswerten Höhepunkten wie Oelenhainz, Kobell, Biedermann, Seele, Ellenrieder bis zu den südbadischen Malern der Gegenwart Hasemann, Segisser, Bartels, Schrödter, Heinrich, Merz, Lembke u. a. Ein angegliedertes Bezirksmuseum hält in anerkennungswerter Weise fest, was von alter guter Volkskunst der Baar noch zu erreichen war.

Der Einführung in die Galerie dient ein an kunstgeschichtlichen Notizen reicher, von dem Leiter der Galerie, Dr. H. Feurstein, verfaßter Katalog und — neben Lichtbildern — eine ganze Folge guter Kupferdruckkarten der wichtigsten Bilder.

Essen

Das aus Hagen in den Besitz der Stadt Essen übergegangene Folkwang-Museum setzt die Ausgestaltung seiner Sammlungen im Sinne seines Gründers Ernst Osthaus fort. Kürzlich erwarb es von Johannes Molzahn zwei Hauptwerke der letzten Schaffensperiode, den „Gott der Flieger" und das Bild „Jungfräuliche Konstellation", außerdem vier Aquarelle dieses bedeutendsten deutschen Künstlers auf dem Gebiet der unmittelbaren Gestaltung des Kunstwerks aus Farbe und Form unter Ausschaltung des Umwegs über gegebene Erscheinungszusammenhänge in der Natur.

Den Haag

Im Haag soll für die Sammlung ägyptischer Plastiken aus dem Besitze von Professor Bissing, der jetzt in Utrecht lehrt, ein besonderes Museumsgebäude errichtet werden. Dieses soll am Carnegielaan erstehen und gleicherweise als Aufbewahrungsort einer Haager Privatsammlung (Bankier Scheurleer) altgriechischer Kunst dienen. Beide Gruppen von Kunstwerken werden unter die Verwaltung der Haager Akademie der bildenden Künste gestellt. H.

London

Der hiesige Vertreter des „Felton Legates", Herr Frank Rinder, teilt mit, daß die Nationalgalerie zu Melbourne Jan Van Eycks „Madonna von Ince-Hall" (auch „Weld-Blundell Madonna" genannt) erworben hat. Das Bildchen, dessen Format nur $10^3/_8$ Zoll auf $7^5/_8$ Zoll ist, stellt die Madonna mit dem Kinde dar. Die Jungfrau ist in eine blaue Robe und einen weiten, karmesinroten Mantel gekleidet. Auf ihren Knien sitzt das Kind, andächtig die illuminierten Blätter eines Missale betrachtend. Das Werk ist im Hintergrund, oben rechts, mit Jans Namen signiert und trägt die Jahreszahl 1433. Bevor es England für immer verläßt, wird es eine Zeitlang im großen vlämischen Saal der National-Gallery zu sehen sein. Br.

Ausstellungen

Berliner Ausstellungen

Die jurgfreie Kunstschau 1922 im Landesausstellungsgebäude führt nicht weniger als etwa 2000 Werke von Künstlern aller Richtungen vor. Sie bietet den Anblick eines ziemlich restlos zusammengewürfelten Magazins, das nicht repräsentativen, sondern lediglich Verkaufszwecken dient. Die meisten Säle sind mit einer mehr oder minder üblen Mache von vorgestern angefüllt, und auch die stärker durchgesiebte junge Kunst ist noch viel zu breit bemessen, um einen guten Gesamteindruck zu vermitteln. Trotzdem findet der aufmerksame Besucher neben vielem gärenden Most manch Tröpflein reinen Weines, und ebensowenig fehlt es an bekannten Namen, die sich aus dem Heer der Unbekannten heben. H. Sandkuhl, der Vorsitzende der Juryfreien, ist in seinen Landschaften einem schwächlichen Akademismus treu geblieben und fordert die Kritik in keiner Weise heraus. Über die impressionistischen Arbeiten wäre ebenfalls nichts zu sagen, wenn hier nicht R. Hellwag mit seinem sehr feinen, scharf geprägten Farbenspiel hervorträte. Die vortrefflichsten Leistungen liegen jedenfalls auf der expressionistischen Seite, wo E. Nolde und Schmidt-Rottluff sich in Hinsicht auf Farbe und Ausdruck als überlegene Kraftnaturen äußern. In ein neues Entwicklungsstadium, das aber noch in Farbenproblemen haften bleibt, ist Erich Waske getreten, dessen Tuschezeichnungen indessen zu den abgeklärtesten Eindrücken der Ausstellung gehören. Eine sehr persönliche Einstellung und festgefügtes Können verraten ferner A. Gräff, H. Heuser und L. Büttner. Durch ernstes Suchen und vertieftes Eindringen endlich heben sich W. Gramatte, A. Heinsohns Farbenvisionen, Pfaehler von Ottegrevens dämonische Pferde, und die an Garbe erinnernden Liniendeformierungen des als Maler und Bildhauer tätigen H. L. Heinrich-Salze von der Masse des Indifferenten ab. Unter den Frauen verbinden M. v. Amburger und A. v. Zitzewitz tiefes Empfinden mit vortrefflichem Können. Auf dem Gebiete der gegenstandslosen Malerei ist es Kandinsky, der einen Saal mit originellem Wandschmuck, der zweifellos zu den besten seiner Arbeiten gerechnet werden darf, versehen hat. Zu dem Interessantesten der Ausstellung aber rechnet ein Saal mit den höchst eigenartig anmutenden Entwürfen für das Russische romantische Theater. — Recht trostlos hingegen sieht es wieder innerhalb der plastischen Darbietungen aus, denen nur H. Garbe, H. Christlieb und Emy Roeder Anziehungskraft zu verleihen wissen.

Die Eröffnung der ersten Russischen Kunstausstellung in den neuen Räumen der Galerie van Diemen, Unter den Linden 21, ist als ein

wichtiges Ereignis zu begrüßen. Überhaupt war es eine gute Idee, dieser inmitten des internationalen Verkehrslebens gelegenen Galerie der alten Kunst eine ständige Ausstellung guter moderner Werke anzugliedern. Den heute vor allen kauflustigen Ausländern wird so Gelegenheit geboten, an Stelle des üblichen, ebenfalls teuren Kitsches Qualitätskunst zu erwerben, ein Umstand, der namentlich dem Ansehen deutscher Kunst im Auslande förderlich sein wird. Diese erste Ausstellung des russischen Kommissariats für Kunst und Wissenschaft bekundet eine in die Augen fallende Toleranz gegen alle Kunstrichtungen. Sogar den Akademikern mit Wasnetzow, Morawow, Archipow, der sich übrigens erfreulich verjüngt hat, ist ein ziemlich breiter Raum gelassen. Die Impressionisten überraschen durch ihre farbenfreudige Frische. Jonkowskis Landschaften und Interieurs, Maljawins figurelle Bewegungsrhythmen, Korowins zarter, prickelnder Farbenvortrag haben nichts von ihren Reizen eingebüßt, vielmehr macht sich überall ein lebenskräftiger Atem bemerkbar. Das gleiche gilt in der Gruppe „Karobube", den russischen Cézannisten, von Rojdestwenski, Kusnietzow, Falk u. a. Sehr stark machen sich französische Einflüsse bei Grabar, Kontchalowski und Lentolow bemerkbar. Unter den Expressionisten erregt Chagall unsere größte Aufmerksamkeit, der, seitdem er sich in seinen Darstellungen dem russischen Bauernleben zugewandt hat, uns tief ergreift. In seinen Motiven ganz Russe, ist er doch in seiner Ausdrucksweise mehr Europäer geworden. Von typisch russischer Eigenart berührt der Expressionismus Filonows. Eine stärkere Scheidewand zwischen deutscher und russischer Kunst taucht aber erst mit den neuesten Richtungen auf. Und zwar scheint in Rußland die Flächenempfindung über dem Raumgefühl zu stehen. Daher hat der Kubismus nur verhältnismäßig wenige Vertreter gefunden und sich schnell zum „Supramatismus", einer gegenstandslosen Flächenkunst, entwickelt, als dessen hervorragendste Vertreter Malewitsch und Rodichenko erscheinen. Auch Kandinsky, der nicht gerade in seinen besten Werken zu sehen ist, gehört zu dieser Gruppe. Anderseits entwickelt sich aus dem Dynamismus der sogenannte „Konstruktivismus", der die Gesetze der Mechanik zu materialisieren sucht, und dem der geistvolle Maler Altmann soziale Inhaltswerte aufprägt. Zu einer sehr feinen Kunstform gelangte Sterenberg, indem er zeigt, daß sich rein malerische Probleme auch aus gegenständlichen Erinnerungen herausbilden lassen.

Die russische Revolutionskunst unternahm es, alle modernen Kunsttheorien auf die Spitze zu treiben. Wir müssen uns aber vorstellen, daß dasjenige, was uns hier leicht als Laboratoriumskunst erscheint, ursprünglich zu Dekorationszwecken großen Stils in die Masse getragen wurde. Das Auge des russischen Volkes ist jedoch für eine gegenstandslose Flächenornamentik von vornherein empfänglich. Nur unter dieser Voraussetzung vermag man auch die russische Revolutionskunst zu verstehen. Das gleiche gilt von der Plastik, die in dem Konstruktivisten Gabo einen originellen Vorkämpfer von teilweise volkstümlichem Gepräge besitzt, während der bei uns sehr bekannte Archipenko in hohlem Formenkram erstarrt. Besonderes Interesse verdienen noch die Entwürfe für Theaterdekorationen, namentlich Altmanns Modelle zu „Uriel Acosta". Ferner die zum Teil sehr originellen, von modernen Künstlern entworfenen Arbeiten der Petersburger Staats-Porzellanfabrik sowie die Ausstellung von Schülerarbeiten aus Arbeiterkreisen, die den früh entwickelten Sinn des russischen Volkes für die Elemente der modernen Kunst offenbart.

Die Ausstellung von Handzeichnungen und Aquarellen Lovis Corinths im Kunstsalon Dr. Erwin Rosenthal umfaßt Arbeiten des Meisters aus den Jahren 1876—1922. In den Handzeichnungen spiegelt sich ein unvergleichlicher Aufschwung aus der Welt körperlicher Sinnesfreudigkeit zu ihrer Auflösung ins seelisch Erfühlte. Der Altersstil Corinths hat jeden Rest von Erdenschwere abgestreift. An Stelle einer überaus festgefügten Realität erscheint das hinter ihr stehende Geheimnis. Die lockere Technik des Aquarells gab den äußeren Anstoß zu diesem tiefen Wandel, der auf das Werk des einst so fest in den Dingen wurzelnden Meisters an seinem Lebensabend den Kranz der Unsterblichkeit setzte.

Tief in den Zauber der Romantik führt uns eine Ausstellung von Handzeichnungen Moritz von Schwindt im Kunstsalon Gurlitt. Sie umfaßt 63 Blätter und bildet seit der Versteigerung der Sammlung Arnold Otto Meyer in Leipzig (1914) die größte derartige öffentliche Veranstaltung. Es handelt sich um Entwürfe aller Art, die in hohem Maße geeignet sind, einen Eindruck von der leichtbeschwingten geistvollen Gestaltungskraft dieses edelsten aller Meister der süddeutschen Romantik zu übermitteln.

Curt Bauer.

Heidelberger Romantiker-Ausstellungen

Heidelberg, das Zentrum der Romantik in der Literaturgeschichte, war auch zugleich der Ausgangspunkt einer starken romantischen Schule unter den Malern des beginnenden 19. Jahrhunderts, die in ihrem vollen Umfang erstmalig im Jahre 1919 durch die Ausstellung „Heidelberger Maler der Romantik" des Heidelberger Kurpfälzischen Museums erfaßt wurde. Ihre Wichtigkeit ist eben jetzt besonders augenfällig geworden durch die Romantiker-Ausstellung in

Wiesbaden, wo unter den Malern der Rheinromantik die Heidelberger Gruppe den führenden Platz behauptet. Im Katatog der Heidelberger Ausstellung wurde damals der Plan entwickelt, im Anschluß an diese Ausstellung von den einzelnen Künstlern dieses Kreises geschlossene Sonderausstellungen zu veranstalten, durch die ihre Bedeutung sowohl innerhalb der Heidelberger Romantik als auch für die deutsche Kunstgeschichte dargelegt würde. So sahen wir zunächst Georg Wilhelm Issel, den frühen und feinen Schilderer der schlichten deutschen Landschaft, lernten dann in dem Schotten Georg August Wallis einen Entdecker des romantischen Heidelberg kennen, dessen starkes Gefühl für atmosphärische Erscheinungen die Heidelberger Malerkolonie beeinflußte und der für Karl Rottmann von ausschlaggebender Bedeutung war. In diesem Jahre konnten wir unser Urteil über Bernhard Fries berichtigen, der uns namentlich als früher Impressionist überraschte. Nun soll im Jahre 1923 folgen: „Die Romantikerfamilie Schmitt, ein Jahrhundert Heidelberger Kunst". Die Vereinigung von Georg Philipp Schmitt, dem 1808 geborenen bedeutendsten Vertreter der Heidelberger Romantik mit seinem Bruder Franz und seinen beiden Söhnen Nathanael und dem erst kürzlich, 89-jährig, verstorbenen Guido Schmitt ermöglicht in wohl einzigartigster Weise den Überblick über die Entwicklung der Heidelberger Kunst an nur einer Familie. Für spätere Jahre sind dann u. a. geplant zwei größere Ausstellungen unter Vereinigung möglichst des gesamten Werkes über Karl Philipp Fohr und Ernst Fries, ferner kleinere über den noch recht sagenhaften Xeller, dem ersten Lehrer G. Ph. Schmitts und Karl Rottmanns und über den Restaurator der Boisserée-Sammlung Christian Köster. — Nur bei tätiger Mitarbeit besonders der Privatsammler können diese Pläne zur Ausführung kommen. In München dürften sich Arbeiten von allen genannten Künstlern finden, in der Pfalz besonders viel von G. Ph. Schmitt. Das Werk von Ernst Fries ist durch die große Nachkommenschaft seines Vaters wohl am weitesten verstreut, während aus Berlin, Düsseldorf und Frankfurt manches von Xeller zu erwarten ist. Die Direktion des Museums (Dr. K. Lohmeyer) bittet nun alle Besitzer von Bildern der genannten Maler, zunächst namentlich der vier Schmitt, um Benachrichtigung und wenn möglich schon um Angabe, welche Werke sie dem Museum für die Dauer der Ausstellung (ca. 15. Mai—15. Oktober) zur Verfügung stellen können. Werner Schmidt.

Aachen

Am 15. Oktober wurde im Reifmuseum eine Ausstellung niederländischer Graphik eröffnet, die in erster Linie den Stand der heutigen niederländischen Schwarzweiß-Produktion auf dem Gebiete des Holzschnitts zeigen soll. Auf die seitens des Reifmuseums erfolgte Einladung schlossen sich die fortschrittlichen Holzschneider Hollands zu einer besonderen Organisation zusammen, um bei der Gelegenheit möglichst geschlossen auftreten zu können. An der Schau nehmen teil: Jo Besaan, Joan Colette, N. Eekman, J. Franken, J. Haak, Jon Jordens, Hildo Krop, Fokko Mees, R. Stolk, J. G. Veldheer, Jan Wiegers, J. Wiegers-Wiertsma. In diesen Namen personifiziert sich die heutzutage beste niederländische Qualitätsarbeit, wenn freilich einige Namen wie Bieling, Schelfhout, Jacoba van Heemskerk fehlen, da diese Künstler entweder keine Arbeiten zur Versendung verfügbar hatten oder aus anderen Gründen verhindert waren teilzunehmen. Die Schau umfaßt nahezu 200 Katalognummer. Der Katalog, für den der Holzschneider Fokko Mees einen ansprechenden Umschlag entwarf, wird durch eine Vorrede seitens des Direktors des Reifmuseums, Geheimrat Schmidt Burgh, und durch eine kurze Einführung in die Materie seitens Dr. F. M. Huebner eingeleitet. H.

Helsingfors

Im Ateneum wurde eine Ausstellung deutscher Kunst eröffnet, die im wesentlichen aus hamburgischen Museums- und Privatbesitz zusammengebracht ist. Sie umfaßt Gemälde, Zeichnungen und Drucke aus den letzten 60 Jahren, mit Ludwig Richter und Menzel beginnend und mit expressionistischen Arbeiten endigend. Die Ausstellung erfreut sich allgemeinen Beifalls und wird stark besucht. Das wirkungsvolle Plakat wurde von Axel Gallén gezeichnet. Im Zusammenhang mit der Ausstellung hielt der Leiter derselben, G. Pauli, zwei Vorträge in der Aula der Universität.

Worms

Mit einer ungewöhnlichen und jedenfalls ganz neuartigen künstlerischen Darbietung ist unsere Städtische Gemäldegalerie eben nach mehrmonatlicher Pause wieder eröffnet worden. Die hier gezeigte Vereinigung von japanischen Farbenholzschnitten mit Simplizissimus-Zeichnungen dürfte auch in weitesten Kreisen Anspruch auf Beachtung erheben. Der von der Galerieleitung ersonnene Plan zu dieser jetzt für den rührigen „Wormser Bund zur Pflege der bildenden Kunst" veranstalteten Ausstellung ist zwar schon älteren Datums und sie kann auch nur eine längst bekannte Tatsache erhärten: den nachhaltigen Einfluß der japanischen Graphik auf unsere neue deutsche Illustrationskunst. Aber die endliche Verwirklichung bringt doch ungeahnte Überraschungen. Es hat einen ganz eigenen Reiz, die köstlichen Blätter von Utamaro und Th. Th. Heine, von Sharaku und Olaf Gulbransson, von Masanobu, Tsunenobu, Toyokuni, Kuniyoshi und Karl Arnold, Erich Schilling, Eduard Thöny, Rudolf Wilke oder von Ho-

kusai, Hiroshige und Wilhelm Schulz so dicht beieinander zu sehen. Doch außer Gelegenheit zu lehrreichen stilkritischen Vergleichen bietet die Betrachtung der sorgfältig getroffenen Auswahl von 120 Originalen, unter denen die allerbesten Namen vertreten sind, auch einen seltenen Kunstgenuß. Bei den letztgenannten Japanern oder bei den Tierbildern eines Sekko und Koho läßt sich außerdem beobachten, wie mit dem fortschreitenden 19. Jahrhundert umgekehrt der europäische Einfluß immer fühlbarer wird. Allerdings zum Schaden der ostasiatischen Kunst, die ihrerseits so eminent fruchtbringend auf die abendländische Stilentwicklung gewirkt hat, sowohl im Rokoko, wie bei Manet oder Whistler und in der jüngsten Vergangenheit, von der unsere Ausstellung erzählt. Freilich haben auch die Simplizissimuszeichner die von dort geholten Anregungen erst geistig verarbeitet, in die eigene Sprache übersetzt, daraus dann neue Ausdrucksformen von selbständigster Prägung geschaffen und sie in kraftvoll persönlicher Handschrift wiedergegeben. Auch dadurch kann die Wormser Ausstellung Gutes stiften, daß einmal wieder verdeutlicht wird — was so manche Kunstschau der letzten Jahre vermissen ließ — wieviel technisches Können zur Schöpfung eines wahren Kunstwerkes gehört. G.

Neue Bücher

Ambroise Vollard, Paul Cézanne. — Von demselben, Renoir. Beides bei Editions George Crès et Cie., Paris.

Allen steifen Denkern, die das Bedürfnis haben, über Künstler zu schreiben, seien Vollards lebendige Bücher empfohlen. Vollard hat den doppelten Vorteil, daß er erstens Kunsthändler ist, zweitens die beiden großen Impressionisten aus nächster Nähe und in ständiger Berührung gekannt hat. Das sollte heute die Mindestbedingung für jeden sein, der das Bedürfnis hat, über lebende Künstler zu schreiben.

Vollard als Mann der Praxis vermeidet es, Kunstanalysen zu geben. Es wäre minderwertig und geschmacklos. Cézanne hätte ihn bei seiner Antipathie gegen professeurs einen „châtré" gescholten, und Renoir hätte sich das weniger temperamentvoll, aber ebenso intensiv verbeten. Statt dessen sind diese Bücher voll von persönlichen Erlebnissen, die unmittelbar danach aufgezeichnet oder mit voller Lebendigkeit bewahrt sind. Was sie geben ist wirklich eine Ergänzung des oeuvres, aber eine, die nur vertrauten Bekannten möglich ist.

Heute wie früher, heute eher noch mehr, unterscheidet sich das französische Buch vom deutschen durch die Fülle der grellen Wirklichkeit, die das französische Buch gibt. Für die deutsche Begabung, das stellt sich immer mehr heraus und wird allmählich jetzt bis in das Gehirn auch des letzten expressionistischen Kunstkritikers vorgedrungen sein, war der Expressionismus ein Verhängnis. Die große Stunde deutscher Kunst ist trotz der Innerlichkeit, vielmehr infolge dieser Innerlichkeit noch nicht gekommen. Der deutsche Expressionismus, der den französischen Impressionismus mit den bekannten Phrasen so oft abgetan hat, war, wie sich allmählich herausstellt, ein Vorwand, sich um die Wirklichkeit herumzudrücken. Daher die Hingabe an Idee und Gehalt. In der muffigen Atmosphäre eines unaufgeräumten Zimmers nach Stilmerkmalen zu grübeln, im Dunkel der Großstadt alles um sich hell erleuchtet zu sehen, Forderungen aufzustellen, wie gemalt werden müsse, das war so die Hauptätigkeit in sich krabbelnder deutscher Stilanalytiker des letzten Jahrzehnts, solcher, die schrieben, und solcher, die malten.

Kommt man mit diesen Kreisen in Berührung, hört die abgehenden expressionistischen Phrasen, sieht die gemalten Rezepte auf Bildern, neuerdings auch auf den expressionistischen Bühnen, so riecht es nach Leichen. Von dieser miesen Zeit aus wirkt selbst die Vergangenheit noch lebendig, trotzdem man bereit ist, jede kleinste Neuheit in sich aufzusaugen und alles Gewesene zu vergessen. Das Talent von damals wirkt legendär. Die impressionistischen Meister sind wahrhaftig schon zu Raffael oder Rembrandt oder sonst einem der von Königen und ihren gesamten Völkern Anerkannten aufgerückt.

Um so größer ist die Wirkung der Bücher Vollards, die nichts Erfundenes, sondern nur Erlebtes enthalten. Sie sind nicht von Sklaven geschrieben, die mit nie erlahmendem Stumpfsinn die Probleme wälzen, sondern berichten souverän zusammenhanglos über alles, was dieser lebendige, mit sehr viel mokantem Sinn begabte Kunsthändler gesehen hat. Sie sind mit so viel Sachlichkeit, so viel natürlicher Kultiviertheit geschrieben, wie sie nur ein Pariser aufbringt. In dem Buch über Renoir spielt eins seiner Mädchen eine Hauptrolle, die mit ihm ausgeht, die Modelle empfängt und einmal in einer Galavorstellung in der Proszeniumsloge der großen Oper neben Renoir sitzt.

Das Aufschlußreichere ist das Buch über Cézanne, denn Vollard ist einer der wenigen, die diesen in der Abgeschiedenheit einer Provinzstadt wie Aix Eingekapselten aufsuchten und wenigstens etwas das Geheimnis um ihn lüfteten. Der ganze Scharm dieser Stadt kommt deutlich zum Vorschein, das Kleinliche und Enge wie das Soignierte dieser Stadt, die unberührt war von Industrie und neumodischem Leben. Die Kleinbürgerlichkeit dieses unwirklichen Nestes verbietet Cézanne (allerdings daneben auch die Furcht vor sich selbst und seiner Schwäche) sich Modelle zu nehmen. Erst von einer gewissen Bejahrtheit an sind sie zugelassen. Wie solche Zustände sich in seiner Kunst ausdrücken und geltend machen, sieht man an all den Bildern, auf denen die Er-

findung das Gesehene ersetzen mußte, auf denen es nichts gab zu „réaliser". Réaliser war bekanntlich das zweite Wort Cézannes, „réaliser" und „refaire Poussin sur nature", was wohl am besten seine Stellung fixiert. Wer so am Gegebenen haftet, den darf man wohl ohne weiteres zu den Impressionisten zählen. Aber daß er immer an Poussin denkt und die Härte seines Konturs, das beweist doch, daß in ihm Kräfte und Begabung tätig waren, die über den Impressionismus hinausgingen. Derartige Feststellungen sind von geringem Wert und nur eine Konzession an einen gewissen Geschmack, der immer noch nicht gelernt hat, ein œuvre und die Persönlichkeit seines Schöpfers als Ganzes zu sehen, sich mit der deutlichen Gewißheit des Genusses zu begnügen und von aller Einrangierung abzusehen.

Cézanne hat unter dieser theoretischen Analysierungswut stark gelitten, in Wirklichkeit natürlich die beunruhigten Analytiker selber. Wie es immer geht, abgesehen davon, daß man sich um den Genuß bringt, kommt man auch zu falschen Bewertungen. Das ist das Ende aller Kunsttheorie — und der Appetit nach Leder nimmt doch nicht ab. Die Lektüre des Buches von Vollard ist dagegen eine Lektüre des Tatsächlichen. Man lese also dieses Buch, das jetzt auch in deutscher Übersetzung erschienen ist, vergesse über seine Lebendigkeit alle tote Theorie und sehe sich nach diesem lebendigen Eindruck die Bilder Cézannes mit neuen Augen an, die unvoreingenommen sind.

Renoir ist wohl der typische Gegensatz zu Cézanne, was sich aus jeder Zeile des Buches über den ersteren ergibt. Eine Unmenge persönlicher Einzelzüge schildern diese leichte unfaßbare Persönlichkeit, die die neue französische Grazie verkörpert. Die Persönlichkeit Renoirs, die in ihrem Scharm bald so legendär wirken wird wie die Mozarts, ist mit derselben unprätentiösen, unendlich achtungsvollen, taktvollen, völlig unsentimentalen Sachlichkeit beschrieben, die Vollard selbst vor manchem seiner Landsleute auszeichnet. Übrigens ist ein guter Teil des Reizes dieser Bücher auf den Dilettantismus, vielmehr das Nichtzunftmäßige zu setzen. Die Entwicklung Renoirs, wie er sich vom kleinen Employé zum großen Maler durchhungert, dabei sich immer gleichbleibend mit dem ewig sachlichen Ziel, immer nur arbeitend, voll Nüchternheit bei seiner Überfülle, von dieser selbstverständlichen Zähigkeit, die alles Überflüssige, was nicht zum métier gehört oder gar ihm feindlich ist, vermeidet, diese Entwicklung, die man eigentlich kaum so nennen darf wegen des Gleichbleibens, des konservativen Prinzips in dieser Malerei, hat Vollard ebenso sachlich, ebenso zart geschildert. Renoirs Abprallen an dem Schiebergeist Richard Wagners, dieser unlauteren Pflanze, diesem pervertierten Romantiker, die Ödigkeit Bayreuths läßt Vollard so lebhaft empfinden wie in seinem Cézannebuch den stumpfsinnigen eitlen Moralismus, die pro domo-Geste des unbegabten Kompilators Zola, dem in l'Œuvre die Schilderung seines Helden so glänzend vorbeigelang. Ebenso erfreut und befriedigt Rodins feine Charakterisierung als des großen Meisters, der, immer en vue, von Prinzessinen Autos gestellt bekommt, stets wenig Zeit hat und die ganze Ungemütlichkeit des Betriebs der großen Welt in die kultivierte Abgeschiedenheit des Renoirschen Familienlebens bringt. H. v. Wedderkop.

August L. Mayer. Mittelalterliche Plastik in Spanien. Mit 40 Tafeln. Delphin-Verlag. München 1922.

Im Vorwort dieser buchtechnisch einfach mustergültigen Veröffentlichung verheißt uns A. L. Mayer, dessen Geschichte der spanischen Malerei gerade jetzt in zweiter völlig neubearbeiteter Auflage erscheint, eine längst geplante ausführliche Geschichte der mittelalterlichen Plastik in Spanien, als deren Vorläufer die vorliegende Publikation zu gelten hat. — In einem knappen einleitenden Text von rund 24 Seiten werden in großem Umriß die sehr verschiedenartigen Momente scharf beleuchtet, die dieses vielseitige und von mannigfachen Einflüssen bewegte Kunstgebiet mehr oder minder stark berührt haben. Aber gerade in dieser Verarbeitung dessen, was Maurentum einerseits, die südfranzösische Kunst, Flandern und der Norden — gelegentlich auch Süddeutschland — andererseits dem urprünglichen spanischen Element zugetragen haben, liegt vielleicht der Hauptreiz der spanischen Plastik überhaupt verschlossen. Mögen noch so viele nichtspanische Bildhauer auf diesem reichen geschichtlichen Boden tätig gewesen sein, letzten Endes — man denke allein an die Wunder von Burgos und Leon — scheint der Geist dieses Landes immer die fremdländischen Bildner restlos in seinen Bann gezogen zu haben, so daß, im Großen gesehen, die mittelalterliche Plastik Spaniens — seltsam differenziert in ihrer provinziellen Eigenart — eine der vielen europäischen Kunstprovinzen dieser schöpferisch reichsten Epoche westlicher Vergangenheit repräsentiert. Für sich betrachtet dagegen wird dieses Kapitel, einmal in seiner Totalität erfaßt und ausgebreitet — eine der großen Überraschungen der Kunstgeschichte werden und das vielgestaltige Sein auch einer durchaus spanischen Plastik aufrollen, die in Nichts an Größe hinter der französischen und deutschen Schwester zurückbleibt. Dies erstmalig an Hand eines reichen und z. T. unbekannten Materials angedeutet und in großen Umrissen auch entwicklungsgeschichtlich beschrieben zu haben, ist das Hauptverdienst dieser in jedem Sinn vollkommenen Veröffentlichung, für die man dem kenntnisreichen Spezialisten auf dem Gebiet spanischer Kunst aufrichtig dankbar sein muß. Biermann.

Joseph Popp: Die Figurale Wandmalerei. Verlag Klinkhardt & Biermann. Leipzig 1922.

Die Arbeit entwickelt Gesetzmäßigkeit und Wirkungsweise der figuralen Wandmalerei und will damit eine systematische Ästhetik des Stoffgebiets geben. Die Definitionen werden im wesentlichen historisch-genetisch entwickelt. Selbstverständlich liegt der — zum großen Teil wahrscheinlich unbewußten Wahl der Beispiele schon a priori eine ganz bestimmte Anschauung zugrunde, eine apologetische Einstellung, die um so berechtigter ist, als die kunsthistorische Fachliteratur tatsächlich das Wandbild gegenüber dem Rahmenbild ganz auffällig vernachlässigt.

Begrüßenswert vor allem, daß der Begriff des Dekorativen erweitert und in die ihm zukommenden Rechte eingesetzt wird, doppelt begrüßenswert in einer Zeit, deren Kunstanschauung im wesentlichen durch eine pathetisch verlogene Monumentalität und eine an intellektuellen Haarspitzen herbeigezogenen Pseudoekstatik bestimmt wird. So wird die Untersuchung, obwohl in der Hauptsache historisch eingestellt, doch zu einem Kriterium der zeitgenössischen Bemühungen auf diesem Gebiet.

Einzelheiten, in denen Referent vom Verfasser abweicht, anzuführen, scheint gegenüber dieser grundsätzlichen Zustimmung überflüssig. Nur möchte ich auf eine grundsätzliche Gefahr des Buches hinweisen; daß nämlich die letzten Endes doch aus subjektiver Erfahrung gewonnenen Begriffe von Popp im weiteren Verfolg seiner Ausführung als objektive Normen verwandt und zur Definition der Einzelgattung benutzt werden.

Popp weist aber auch — im Gegensatz zu den weit über das Ziel hinaus greifenden Forderungen halbgebildeter Künstlerreformer der Gegenwart die Existenzberechtigung des Tafelbildes nach und definiert die ganz besonderen, eben nur dem Rahmenbild eigentümlichen Möglichkeiten, die das Wandbild nie erfüllen kann. Aus dem gleichen Grunde ist auch eine Klassifizierung oder Wertung beider Gattungen der Malerei absurd und lächerlich und das Schlagwort von der verderblichen Erfindung der Renaissance, die angeblich die Einheit von Malerei, Plastik und Architektur zerstört habe, nichts als platter Feuilletonismus. Gerade bei der apologetischen Einstellung Popps zum Thema seiner Darstellung ist diese Unbefangenheit seines Urteils doppelt begrüßenswert.

Ein Referat des Ganzen erübrigt sich. Besonders hingewiesen werden mag nur auf Popps Ausführungen über die Grenzen des Illusionismus. Er empfindet die perspektivische Konstruktion eines Bildes auf den wirklichen Standpunkt des Beschauers — wie mir scheint, mit Recht — schon als „peinliche Annäherung an die Wirklichkeit". (Mantegna, Eremitani-Kapelle.) Die Auseinandersetzungen zwischen den Problemen der Perspektive und den Forderungen des Räumlichen (Hildebrandt, Lipps, Kern usw.) werden nur gestreift und der Begriff des Illusionsbildes wohl zu eng gefaßt, wenn als seine Definition die Absicht der Raumerweiterung postuliert wird. Die Tiefenweisungen des Bühnenbildes haben bestimmt den ganz anderen und gegensätzlichen Sinn, nämlich zwischen dem Raum des Betrachters und dem Raum, in dem sie stehen, eine deutliche Distanz zu schaffen. Wenn im Gegensatz hierzu das mittelalterliche Wandbild auf alle illusionistischen Möglichkeiten verzichtet, so ist diese künstlerische Absicht nur *eine* der Möglichkeiten des Wandbildes, keineswegs aber als die allein normative zu bezeichnen, wie dies heute fast allgemein geschieht. In der Tat müssen doch die Funktionen der Raumsteigerung als mindestens gleichberechtigte Möglichkeit des Wandbildes bewertet werden, und nur so ist die Leistung des Barock auf diesem Gebiet zu verstehen. Handelt es sich doch im Raumbild nicht „um eine äußere Verschmelzung von gemaltem und gebautem Raum im Sinne einer Illusion, sondern um die Ergänzung und Vollendung eines Raumeindrucks, der seinem Träger versagt ist. Das Raumbild ist der letzte Sinn und Höhepunkt einer impressionistischen Raumgestaltung."

Paul Zucker.

Russische Baukunst. Herausgegeben und ausgewählt von Alexander Eliasberg. Bei Georg Müller in München 1922.

Das stattliche Buch hat seinen Wert durch die 161 Abbildungen, die meist ganzseitig dem Text des Herausgebers folgen. Aber leider lassen diese trotz der Verwendung erstklassigen Kunstdruckpapiers an Deutlichkeit und Schärfe sehr zu wünschen übrig, da es sich offenbar nicht um Wiedergaben von Originalaufnahmen, sondern um abermalige Reproduktionen der in den genannten Quellen bereits reproduzierten Vorlagen handelt. Das ist sehr zu bedauern, so sehr auch die gegenwärtigen Verhältnisse den Mangel erklären. Dagegen scheint die Auswahl als solche gut getroffen, die zumal an den gewählten Beispielen aus den Bezirken von Moskau, Nowgorod, Pskov für die älteren Jahrhunderte, aus Pertersburg — vornehmlich für Empire und Klassizismus — und anderen weit östlicheren und südöstlicheren Bezirken eine geschlossene Vorstellung sowohl von dem geschichtlichen Ablauf der Epochen als auch den wichtigsten Denkmälern selbst vermittelt. Auch der einführende Text des Herausgebers verrät gründliche Belesenheit und hat im Geistig-Künstlerischen ein wenig russischen Akzent, was ihn nur sympathisch macht. Ob trotzdem für uns das Buch als solches eine wesentliche Bereicherung bedeutet, möchte ich nicht unbedingt bejahen. Solange die russische Baukunst östlich, d. h. byzantinisch beeinflußt blieb — und in dieser Zeit entstehen zweifellos ihre be-

deutendsten Denkmale — wird irgendwie das Idiom der Rasse vernehmbar, das voller noch erklingt in jenen fernen Gegenden, wo selbst die Kirchen in Holz erstehen. Was dagegen vom Westen hereindringt, einerlei ob aus Italien oder Frankreich, ist Verwässerung der anderwärts sehr viel besseren Originalität und diese Dinge haben uns überhaupt nichts mehr zu sagen. Im Ganzen gesehen ist die Baukunst sicher nicht die stärkste Seite der schöpferischen Seele des Russentums gewesen, die nus anderswo in ihrer blendenden Fülle und fast kindhaften Tiefe so überwältigend entgegentritt. Die Schönheit aber der russischen Städte und Dörfer ist meiner Erinnerung nach überhaupt nicht durch das einzelne Werk von Palast, Kirche oder Haus bestimmt, sondern durch die wundervolle Gliederung oder auch überraschende Selbstverständlichkeit der Gesamtanlage und gerade Moskau beweist, ein wie glänzender Städtebauer der Russe allzeit gewesen ist. B.

W. v. Bode und Ernst Kühnel, Vorderasiatische Knüpfteppiche aus älterer Zeit. 3. verbesserte u. vermehrte Aufl. Mit 95 Abb. Leipzig 1922. Verlag Klinkhardt & Biermann.

Wie auf manchem anderen Gebiet der Kunst war Bode auch auf dem der Teppichkunde in gewisser Weise bahnbrechend und zwar mit dem vorliegenden Werk. Es ist trotz der erhöhten Beschäftigung der Fachkreise mit dieser Materie heute keineswegs veraltet, vielmehr ohne Zweifel infolge seines klaren Aufbaues und seiner nüchternen Sachlichkeit eines der brauchbarsten Handbücher für Teppichliebhaber. Die dritte Auflage, in der Kühnel als Mitverfasser (nicht nur „mit Beiträgen") auftritt, wurde textlich wie inhaltlich und auch in bezug auf die Abbildungen verbessert und ergänzt; die letzteren obendrein der Übersichtlichkeit halber vom Text getrennt. Im Vorwort teilen die Verfasser mit, daß gleichzeitig eine amerikanische Ausgabe erscheine (Verlag E. Weyhe, New-York), in der Dr. R. M. Riefstahl Anregungen und Ergänzungen gab, die auch der neuen deutschen Auflage zugute kamen. W.

Werner Köhler, Brandenburgische Fahrten. Bd. I, Südl. Teil, Hälfte 1. Berlin, Schoetz & Parrhysius, 1922.

Unter den zahlreichen Beschreibungen der Mark Brandenburg zeichnet sich das vorliegende Büchlein durch eine sachkundige Heraushebung des Wesentlichen aus. In sorgfältig vorbereiteten Wanderungen führt uns der Verfasser durch die alten Städte und Orte, Geschichtliches, Folkloristisches und Künstlerisches in gedrängten Bildern zusammenfassend. Zugunsten des Wenigen, Auserlesenen, das sich zum tiefen Eindruck gestalten soll, wird das Nebensächliche, Ablenkende übergangen. Diese Art der Betrachtung ist wohl dazu geeignet, auch in die Seele des eiligen Wanderers Wertvolles und Bleibendes zu senken Wer aber eine intimere Berührung mit der Heimatkunde sucht, wird seine Wißbegierde nur sehr bedingt befriedigt finden. Auf eine etwas breitere Grundlage gestellt, würde der Text mehr Freunde werben können, um so mehr als das gute reichhaltige Abbildungsmaterial — dem 1. Hefte sind nicht weniger als 90 märkische Bilder beigefügt — ein näheres Eingehen auf Geschichte und Kunst der Mark Brandenburg rechtfertigen dürfte. Aber auch in seiner jetzigen Gestalt ist das mit Unterstützung des Märkischen Museums zu Berlin herausgegebene Werk, dessen Verfasser bei aller Knappheit eine enge Vertrautheit mit der märkischen Heimat bekundet, als zuverlässiger Führer zu begrüßen. Curt Bauer.

Carl Einstein: Afrikanische Plastik. Walter Lehmann: Altmexikanische Kunstgeschichte. Otto Weber: Die Kunst der Hethiter. Bd. 7, 8 u. 9 von Orbis Pictus. Weltkunst-Bücherei. Berlin, Ernst Wasmuth, A.-G., 1921.

Die Absicht der Weltkunst-Bücherei, mit dem Vorurteil aufzuräumen, als wenn sich das gesamte Kunstschaffen auf europäischem Boden abgespielt hätte, findet in den drei neuen überaus interessanten Bänden eine besonders glückliche Verwirklichung. Mexikanische und hethitische Kunst ist noch niemals in leicht zugänglichen Abbildungswerken in dieser Fülle gezeigt worden. Otto Webers kurze Einführung in Wesen und Art der hethitischen Kunst unter Berücksichtigung der historischen Begebenheiten ist die weitaus gelungenste und übersichtlichste unter den drei vorliegenden Bänden.

Rosa Schapire.

Kristiania Kunstindustriemuseum H. Grosch, Gammel norsk Vävkunst; 9. Mappe. Mittet & Co., Kunstforlag, Kristiania 1921.

Von der altnorwegischen Webekunst hat der Direktor H. Grosch eine neue Lieferung herausgegeben. Sie bietet in zehn Blättern die Darstellung von zehn wollenen Kissenüberzügen, sechs in glatter Arbeit, vier mit Plüschteilen. Die Stücke sind aus verschiedenen Sammlungen, die drei letzten aus der Sandwigschen zu Lillehammer, und der Ursprung ist durchweg alte Bauernarbeit. Die Beschreibungen sind kurz, aber erschöpfend, die Bilder von greifbar vollkommener Wiedergabe des Gewebes auch in den wohltuend abgetönten und genügend entschiedenen Farben. Man muß an den Leistungen einer Technik, die solche Wiedergabe ermöglicht, seine Freude haben, auch wenn man sich von dem Gefühle nicht losmachen kann, daß die Welt doch nur in solchen Nebensachen kleine Fortschritte macht. Was hätten wir solchen Bauernarbeiten an die Seite oder über sie zu stellen? R. H.

Pierre Antoine Baudouin.

Nr. 36 des Auktionskataloges C. G. Boerner, Leipzig.
Französische Kupferstiche des 18. Jahrhunderts (Albertina-Dubletten).

Auguſtin de Saint-Aubin.

Nicolas Lancret.

Nr. 11 und 1021 des Auktionskataloges C. G. Boerner, Leipzig.
Franzöſiſche Kupferſtiche des 18. Jahrhunderts (Albertina-Dubletten).

Niederſächſiſche Kunſt

Unter dieſem Geſamttitel erſcheint im Bremer Angelſachſenverlag eine neue Folge von populären kunſtgeſchichtlichen Einzeldarſtellungen, für die der Großkaufmann Ludwig Roſelius und V. C. Habicht als Herausgeber zeichnen. — Wie das Vorwort der Herausgeber bemerkt, gibt es hervorragende Denkmäler der niederſächſiſchen Kunſt, die überhaupt noch nicht oder nur unzureichend wiſſenſchaftlich behandelt ſind. Dieſem Mangel abzuhelfen, ſoll die neue Sammlung berufen ſein, von der bisher 2 Bände aus der Feder V. C. Habichts vorliegen, nämlich Band I: „Der Roland zu Bremen." Band II: „Die goldene Tafel der St. Michaeliskirche zu Lüneburg." Einem gut gedruckten Bildanhang von etwa 12 Tafeln iſt bei jedem Band ein kurzer Text vorausgeſtellt, der durch einen knappen Apparat von Anmerkungen Entlaſtung erfährt. Das heißt auch dieſe Buchfolge wird nicht ſehr viel mehr bringen als man ſonſt in guten halbpopulären kunſtgeſchichtlichen Aufſätzen zu leſen gewohnt iſt. Inwieweit ſie berufen erſcheint, wichtige kunſtgeſchichtliche Probleme tiefgründig zu erhellen, kann erſt die Zukunft lehren. Die erſten beiden Bände ſind etwas dünnflüſſige Nahrung, die nicht nach jedermanns Geſchmack iſt und auch der Wiſſenſchaft nicht unbedingt behagen wird. Als weitere Koſtproben ſollen in gleicher Ausſtattung und Anlage folgende Bände erſcheinen: „Die niederſächſiſchen Klöſter des Mittelalters", „Das Evangeliar Heinrichs des Löwen", „Die St. Michaeliskirche zu Hildesheim", „Der Fürſtenhof zn Wismar" und „Der niederſächſiſche Barockplaſtiker L. Münſtermann" u. a. m. Erſt wenn davon ein Teil vorliegt, wird ein abſchließendes Urteil über den Wert des Unternehmens möglich ſein, das heute zunächſt ſehr viel mehr als rein lokales Intereſſe kaum beanſpruchen kann. B.

Der Kunſtmarkt

Bevorſtehende Verſteigerungen

Berlin

Die am 14. November in Rudolph Lepkes Kunſtauktionshaus ſtattfindende Verſteigerung von Gemälden alter Meiſter umfaßt Werke verſchiedener Schulen von der Mitte des 16. Jahrhunderts an bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Der Katalog weiſt u. a. folgende Namen auf: M. v. Romersvale, B. G. Cuijp, D. Ryckaert, C. v. Haarlem, A. di Leone, A. Coypell, R. Lefévre, R. Jordan, A. Schüßler, E. Magnus uſw. Ferner gelangen einige engliſche und franzöſiſche Farbendrucke zum Ausgebot.

Bonn

Das Antiquariat M. Lempertz verſendet ſoeben den Katalog der bekannten Sammlung Dr. Erich Prieger, deren Verſteigerung vom 7. bis 10. November vor ſich gehen ſoll. Der 2300 Nummern und Abbildungen zählende Katalog gliedert ſich in einen theoretiſchen und einen praktiſchen Teil. Der erſte Teil enthält in über 1000 Nummern eine reiche Sammlung älterer und neuerer Werke über Geſchichte und Theorie der Muſik, Äſthetik, Oper, Tanz uſw., der zweite Teil eine nicht minder umfangreiche Sammlung gedruckter praktiſcher Muſik mit einer großen Anzahl von Originalausgaben, darunter die ganz hervorragende Kollektion der Werke Beethovens, die großen Geſamtausgaben von Joh. Seb. Bach (Bachgeſellſchaft), Händel (Händelgeſellſchaft), Mozart, Purcell, Schütz uſw. Der Katalog zeigt klar die große Bedeutung dieſer Spezialſammlung von Büchern und Inſtrumenten, die der im Jahre 1913 verſtorbene Muſikforſcher Dr. Prieger zuſammengetragen hat.

Brüſſel

In der Galerie Georges Giroux findet am 16. und 17. November eine ſehr bedeutende Verſteigerung moderner Gemälde, alter Möbel und Tapiſſerien uſw. ſtatt, die u. a. franzöſiſche und engliſche Möbel des 18. Jahrhunderts, Teppiche von Aubuſſon und Brüſſel zur Auktion bringt.

Leipzig

Der Katalog der Verſteigerung der Albertina-Dubletten liegt nunmehr vor. Er reiht ſich ſeinen Vorgängern, den Boernerſchen Auktionskatalogen, würdig an und wird nicht nur als bibliophile Koſtbarkeit, ſondern auch als willkommenes Handbuch (mit den Schätzungspreiſen) in manche Bibliothek wandern. Auf die Qualität des Materials wieſen wir bereits hin. Sein Umfang — 1602 Nummern, aber ein Vielfaches davon an Blättern — iſt innerhalb des ſpeziellen Gebietes, dem es angehört, dem franzöſiſchen Kupferſtich des 18. Jahrhunderts, wahrhaſt ausgedehnt in jeglicher Richtung. Es fehlt keiner der bedeutenden Maler und Stecher dieſes glorreichen Jahrhunderts geiſtvoller Koketterie, von Watteau und Lancret bis Fragonard und Greuze, von B. Audran bis Le Prince und G. Demarteau. Der letztere iſt in ſeltener Reichhaltigkeit vertreten und ein „Reproduktionskünſtler", der noch heut auf dem Gebiet der Wiedergabe von Handzeichnungen „gefährlich" werden könnte. Es iſt übrigens die Wertſchätzung der Handzeichnung ein bedeutungsvoller Gradmeſſer für das künſtleriſche Empfinden jener Zeit. Der Kupferſtich mit all ſeiner techniſchen Raffiniertheit erreichte demgemäß auch in der Wiedergabe der Zeichnung ſo gut wie alles. Selbſt die um Handzeichnungen anders üblichen Strichumrahmungen, oft in mehreren Farben, wurden nachgebildet und die Stiche bis zu dieſen beſchnitten, um ganz im Sinne der Zeichnung behandelt werden zu können (worauf auch im

Katalog — bei Demarteau — hingewiesen wird). Wer das Glück hat, bei Boerner die schönsten der Blätter, etwa die im Katalog reproduzierten, in einer ruhigen Stunde sich durch Hand und Sinn gleiten zu lassen, wird neben der großen Freude an der manchmal fast unbegreiflichen Vielseitigkeit und Könnerschaft im Technischen ein neues starkes Erleben einer selten geschlossenen und eindeutigen Epoche davontragen.

Last not least kommen anschließend an die Kupferstichversteigerung 37 Aquarelle des Wieners Rudolf von Alt (1812—1905) unter den Hammer. Nichts als Leckerbissen für den Feinschmecker, für den spezifischen Wiener zweifelsohne insonderheit. Sollten nicht viele dieser liebenswürdigen Schöpfungen — Geschöpfe ist man versucht zu sagen, so viel Liebe ist in ihnen — an die Donau zurückwandern? Man möchte es wünschen. — Der besondere Katalog der Sammlung, auf schwerem Elfenbeinkunstdruck mit einer glänzend gelungenen Farbreproduktion und vielen ganzseitigen Abbildungen nötigt nicht nur Verwunderung ab, sondern ist in seiner Art schlechtweg unübertrefflich und kostet — 50 Reichsmark in Papier! W.

München

In der Galerie Helbing findet am 21. und 22. November eine Auktion moderner Gemälde aus dem Nachlaß des verstorbenen Generalkonsuls H. Züngler-München und anderem Besitz statt. Es sind die verschiedensten Schulen vertreten, worunter die Düsseldorfer und Münchner Schule besonders hervorragen. Namen wie A. Achenbach, H. v. Bartels, F. Friedländer, M. Gaisser, H. Kaulbach, A. v. Keller, K. Kronberger, A. Lier, A. v. Meckel, L. Putz, E. Schleich sen., C. Seiler, A. Splitgerber, T. v. Stadler, F. v. Stuck, H. Thoma, W. Velten, C. Larson seien besonders genannt.

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

Berlin

Der Euphorion-Verlag eröffnete soeben Fasanenstraße 85, am Bahnhof Zoo, eine eigene Kunsthandlung. Die erste Ausstelllung „Handzeichnungen von Menzel und Künstlern unserer Zeit", zeigt Werke von Corinth, Geiger, Jaeckel, Israels, Kollwitz, Kubin, Lehmbruck, Liebermann, Meid, Meidner, Menzel, Meseck, Pechstein, Klaus Richter, Slevogt, Struck, Thoma, Ury, Walser und anderen. Die Ausstellung dauert nur 14 Tage, da in unmittelbarer Folge Kollektivausstellungen zeitgenössischer Künstler vorgesehen sind.

München

Die Kunsthandlung Fritz Zickel wird in den nächsten Tagen in der Ottostraße 1 neue Ausstellungsräume eröffnen, in denen abwechselnd Bilder eines lebenden Künstlers und retrospektive Ausstellungen gezeigt werden sollen. Zunächst ist für diesen Monat eine Ausstellung der in München lebenden, aber durch längeren Aufenthalt in Paris und im Orient von dort her beeinflußten Malerin Elly Krieg und im Monat Dezember eine Ausstellung Münchner Landschafter geplant. Letztere ist im Anschluß an das Uhde-Bernays-Buch gleichen Namens gedacht und wird in der Hauptsache Bilder der dort besprochenen Künstler bringen.

Zu den Abbildungen

Schwind, Sommer und Herbst. Federzeichnung gegen 1850. (Abb. S. 856.) Aus der Ausstellung Handzeichnungen von Moritz v. Schwind bei Fritz Gurlitt, Berlin, mit dessen freundlicher Genehmigung abgebildet. (Vgl. auch den Berliner Ausstellungsbericht S. 869.)

Erscheinungstermin	
Heft 22	16. November
„ 23	30. November
„ 24	14. Dezember

Redaktionsschluß	
Heft 22	8. November
„ 23	22. November
„ 24	6. Dezember

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Reitrain am Tegernsee, Post Rottach.

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone":

BERLIN: Curt Bauer, Schlachtensee bei Berlin, Adalbertstr. 35 / MÜNCHEN: Dr. F. Roh, München, Helmtrudenstr. 9, III / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Marienstr. 19 / ÖSTERREICH: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerstr. 10 / NIEDERLANDE und BELGIEN: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Willem van Outhoornstraat 29 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelsangstr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / ENGLAND: Dr. Fritz Bodmer, London WC1, 34 Woburn Square / ITALIEN: Dr. Augusto Calabi, Mailand, Via Petrarca 16 / DÄNEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Hotel Belvedere, Raadhuspladsen / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 30 West 96th Street, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Pietras 361 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92

Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2
Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Holländische Wandteppich-Manufakturen

Mit 16 Abbildungen auf 13 Tafeln — *Von H. GÖBEL*

Amsterdam / Schoonhoven

Amsterdam ist bereits zu Beginn des 16. Jahrhunderts der Hauptstapelplatz für Getreide und Salzfische. Sowohl die Fürsten aus dem Hause Burgund wie die Generalstatthalterinnen Karls V., Margarete von Österreich und Maria von Ungarn, fördern mit weitsichtigem Entgegenkommen die aufblühende Metropole der Seeprovinzen. Ähnlich wie in Antwerpen errichten die führenden Geldinstitute Niederlagen; die Schiffahrt nimmt einen ungeahnten Aufschwung. Die kapitalistische Erstarkung Hollands bringt als Folgeerscheinung die Aufschließung des fruchtbaren Hinterlandes; Eindeichungs- und Trockenlegungsarbeiten schaffen neue Gebiete.

Die Handelshäuser der Stadt stehen in geschäftlichen Verbindungen mit den großen Häfen des Mittelmeeres und den führenden Zentren des Baltikums. Es entwickelt sich ein stetiger, gesicherter Reichtum, der nicht wie in Antwerpen lediglich von der Geldbewegung, den Großbanken und den damit verbundenen Begleiterscheinungen abhängig ist. Bereits um 1550 setzt in Antwerpen die Krise ein. Das geschäftliche Leben der Scheldestadt, so prunkvoll es nach außen hin in die Erscheinung tritt, reagiert aufs lebhafteste auf die geringsten politischen und wirtschaftlichen Schwankungen[1]. Der Kredit der Großbanken ist stark überspannt; gewagte Spekulationen sind an der Tagesordnung, die Gier nach raschem und mühelosem Erwerb äußert sich in fast modernen Formen.

Der spanische Staatsbankrott vom Jahre 1557 versetzt Antwerpen einen schweren Stoß. Die religiösen Unruhen, die zu neuen Kämpfen führen und die Spaltung der Niederlande als unabwendbare Folge zeitigen, berauben die alte Handelsmetropole der wirtschaftlichen Vorortstellung.

Im Juni 1584 ist die Lage der aufständischen Provinzen derart kritisch, daß die Generalstände und der Prinz von Oranien es vorziehen, Antwerpen zu verlassen, um in Holland die weitere Entwicklung abzuwarten. Drei Monate später beginnt die Einschließung der Stadt; am 10. März 1585 setzen die Verhandlungen ein. Den einzigen Vorteil, den Antwerpen in dem Übergabevertrage vom 17. August gegenüber den anderen niedergeworfenen Städten Flanderns und Brabants erreicht, ist die vierjährige Entscheidungsfrist der protestantischen Einwohnerschaft. Die Stadt verliert einen großen Teil ihrer kaufmännischen und werktätigen Bevölkerung. Als 1609 der zwölfjährige Waffenstillstand zwischen Spanien und der niederländischen Republik zum Abschlusse gelangt, ist die Bedeutung Antwerpens als Handelszentrale des Nordens erloschen. Von den zahlreichen ausländischen Häusern finden wir noch zwei genuesische und einen luccesischen Unternehmer; die wenigen portugiesischen und englischen Banken siedeln im Laufe der folgenden Jahre gleichfalls nach Amsterdam über. Die altberühmte Antwerpener Börse ist verödet, die Bibliothek wird Wirkereibetrieben zum Aufstellen ihrer Stühle eingeräumt. Flandern und Brabant bieten nach der Wiedereroberung durch den Herzog von Parma ein Bild der Verheerung und des wirtschaftlichen Tiefstandes; die Seeprovinzen das des aufblühenden, durch die Seebeherrschung gesicherten Reichtums.

Der Wirkereibetrieb Amsterdams setzt in stärkerem Umfange um 1580 ein; die früheren Unternehmungen tragen mehr den Charakter von Kleinateliers. Wie in allen holländischen Städten geht das Bedürfnis des reich gewordenen Bürgers nicht in erster Linie auf prunkvolle Figurenfolgen, sondern auf Kleinwirkereien und Tafelteppiche, die das Haus heimisch gestalten, schmücken und dem Gaste den Begriff der Wohlhabenheit vorzaubern. Stände und Stadtverwaltungen sind eifrig bemüht, Versammlungssäle und Bürgermeisterstuben durch Wappenwirkereien und Darstellungen aus den ruhmreichen Geschehnissen

[1] Henri Pirenne; Geschichte Belgiens, Band III.

der Lage ein würdiges Gepräge zu verleihen, das zumeist eines etwas behäbigen Anstriches nicht entbehrt. Kurz der Aufbau der holländischen Manufakturen ist nicht wie in Brabant in erster Linie auf das höfische Leben, sondern auf die bürgerlichen und städtischen Bedürfnisse eingestellt.

Am 28. Februar 1547 wird „Peter Jellot, van Brussel, Tapechier" als Bürger von Amsterdam aufgenommen. Arbeiten seines Ateliers sind bislang nicht bekannt[1].

Der 1564 in den Rechnungsbelegen erwähnte „Cussenmaicxter ende tapeetwercker" Garbrät Claeszn ist der erste Wirker, der in Amsterdam bei städtischen Lieferungen in Erscheinung tritt. Er fertigt vier Dutzend „groene cussens" und bezieht hierfür insgesamt 133 Gulden 8 Stuivers. Von sonderlicher Bedeutung scheint das Unternehmen nicht gewesen zu sein; 1568 setzt sich der Rat mit dem Leidener Wirker Willem Andriesz in Verbindung, der für sieben Kissenblätter — sechs mit dem Amsterdamer Wappen, eins mit dem Schilde von Holland — mit neun Gulden 16 st. abgefunden wird[2].

Die Erfolge des Herzogs von Parma und die damit verbundene Ausrottung der kalvinistischen Gemeinden der Südprovinzen bringen ein stärkeres Zufluten von Kunsthandwerkern. Um 1586 erscheint Jan Jansz de Buck auf der Bildfläche. Das Unternehmen wird von seinem Sohne Gerrit fortgesetzt, der zum letzten Male 1598 in den Stadtrechnungen Erwähnung findet. Der Betrieb beschränkt sich im wesentlichen auf die Anfertigung von Kleinwirkereien. Insgesamt liefert die Manufaktur: 1581 (Jan Jansz) 12 Kissenblätter zu fünf Gulden das Stück, 1585 (Jan Jansz) 12 „cussens" mit dem Stadtwappen zum gleichen Einheitspreise, 1587 (Jan Jansz) 18 Kissenblätter mit dem Stadtwappen zu je 5 Gulden 5 st., 1593 (Gerrit Jansz de Buck) 12 Blätter mit dem Amsterdamer Wappen für insgesamt 87 Gulden, 1593 (Gerardt de Buch) 25 Kissenblätter mit dem Stadtwappen zum Einheitspreise von acht Gulden, 1593 (Gerrit Jansz) 12 „Cussens" mit dem gleichen Motive für insgesamt 100 Gulden. Andere Werkstätten, wie die der Sara Dircx (1585, 1588), des Jakob Pieters (1591) und des Meisters Jacques (1592) erscheinen gleichfalls mit Kissenlieferungen.

Zu Beginn des 17. Jahrhunderts übernimmt das Atelier der Simays die Führung. Der Name ist in den Belegen häufig entstellt: Symen, Simon, Semey, Cimay. Der Seniorchef des Unternehmens ist der aus Oudenaarde eingewanderte Goosart (Goosaert, Gosert, Gerrit, Gosen) Simays. Der jüngere Dirck Simays (Simon) ist ein Sohn oder naher Verwandter des Meisters. Simays d. A. ist zugleich Wirker und Händler, der stärkere Nachdruck liegt auf der letzteren Tätigkeit. Nach seinem Fortzuge von Oudenaarde setzt sich der rührige Unternehmer znnächst in Antwerpen fest. Er steht 1573 in Geschäftsverbindung mit dem portugiesischen Tapisseriehändler Eduard Salvator Rodrigues. Eine eigene Manufaktur scheint Simeys in der Scheldestadt nicht betrieben zu haben. Er erbt im September 1585 ein Haus und Grundstück in der Nähe der Pant von einem Verwandten, dem Kapitän Adrian Simays. Wenig später veräußert der Meister das Terrain an den bekannten Händler und Wirker Franz Sweerts, 1586 scheint seine Übersiedelung nach Amsterdam erfolgt zu sein. Der Name der Firma taucht in den Belegen fast aller holländischen Manufakturen auf. U. a. steht Dirck Simays auch mit Delft in Verbindung. Karel van Mander, der bekannte Patronenmaler der Spierincx'schen Manufaktur, fertigt — anscheinend ohne Vorwissen seines Arbeitgebers — für ihn verschiedentlich Verdürenentwürfe. Bei der „Schlacht von Bergen-op-Zoom", dem von Spierincx gelieferten ersten Behange der bekannten Middelburger Folge, spielt Meister Goosaert (1592, 1595) eine Art Vermittlerrolle; er liefert ferner den nötigen „canifas" zur Hinterfütterung des Teppichs. 1589 wird Simays als Bürger von Middelburg genannt. In den Amsterdamer Stadtrechnungen erscheint der Wirker 1602 mit den üblichen Kissenlieferungen; insgesamt handelt es sich um 18 Blätter zum Preise von 92 fl. 8 st.

[1] Oud Holland 1887, S. 240.
[2] Nalezing van de stadsrekeningen van Amsterdam van af het jaar 1531 door Eduard van Biema in: Oud Holland 1905, 1906.

Dido- und Äneasfolge. Venus und Juno.
Manufaktur des Pieter de Cracht zu Amsterdam. Um 1650.

Schwedischer Staatsbesitz. Entnommen aus Dr. Joh. Böttiger:
Svenska Statens Samling af Väfda Tapeter. 1896.

Gewirktes Medaillon.
Amsterdamer Arbeit des 17. Jahrhunderts.

Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst, Amsterdam.

Am 17. November 1606 bezieht Meister Goosaert von den Generalstaaten den namhaften Betrag von 3100 £ für die „Historie van Alexander Magnus"; die Reihe geht als diplomatisches Geschenk nach Frankreich. Als Wohnort Simays wird Amstelredam genannt. Es ist nicht ersichtlich, ob es sich um eine eingehandelte auswärtige Folge oder um einheimische Arbeit handelt. Im übrigen steht Simays bereits seit längerer Zeit mit den zeeländischen und holländischen Staatsbehörden in reger geschäftlicher Fühlung. Er stellt in den letzten Jahren des 16. Säkulums mehrfach Behänge zur Verfügung[1]. 1610 leiht Gobaert Simon(!) Wirkteppiche in größerem Umfange nach dem Haag „omme t'hangen in de camer van het logement van de heeren die ter dachvaert reysen". Von 1612 bis 1624 finden wir Meister Dirck als Lieferant gewirkter Tischteppiche und zahlreicher Kissenblätter[2].

Am 4. November 1616 verpflichtet sich Dirck Semey gegenüber dem Amsterdamer Händler Nicolaes du Gardyn zur Anfertigung einer 225 Quadratellen fassenden Geschichte „van Antonius ende Cleopatra". Die Einzelbestimmungen sind recht weitgehend. Der Auftraggeber verlangt gut durchgeführte Kartons „van een goet ende cunstich meester geteykent", gleichmäßig und exakt gelegtes Gewirk, „alles vast ende goet werck en de wel dicht geweven", sowie den neuesten Erfahrungen entsprechend eingefärbte Wollen und Seiden. Für die karmoisinroten Töne ist Kochenille vorgeschrieben, ganz besondere Beachtung ist der „escarlate off scharlaeken" Farbe zu widmen. Der Einheitspreis wird entsprechend hoch mit 30 Gulden normiert, die Anlieferungsfrist auf 1 Jahr 3 Monate festgesetzt und dem Meister ein Vorschuß von 2400 Gulden gewährt[3].

1630 tritt der Goudaer Wirker David Russelaer, der augenscheinlich auch in Amsterdam eine Filiale unterhält, in Erscheinung. Er bezieht den Betrag von 425 Gulden; es handelt sich um „Cussens" und eine Tafelwirkerei. Der Amsterdamer Magistrat steht auch weiterhin mit den führenden Goudaer Manufakturen in reger Verbindung; 1658 arbeitet Jan Janß Segers für die Sitzungssäle 41 Kissenblätter zum Einheitspreise von 13 Gulden.

Die führende Rolle der Firma Simays geht in den dreißiger Jahren des 17. Jahrhunderts an die Manufaktur des Joris Nauwinck (Nauwincx) über. Der Meister ist bereits vor 1619 in Amsterdam ansässig. Er verheiratet sich 1619 in erster Ehe — Joris war 34 Jahre alt — mit Constantia van Hoven. Seine Manufaktur ist in der Calverstraet gelegen. Meister Joris ist — ähnlich wie der Delfter Spierincx — vielfach für das Ausland tätig. Er liefert 1634 für das Gottorfer Schloß (Holstein) zunächst drei nicht näher benannte Wirkereien zum Preise von 185 Reichstalern. Die Vergütung für die 1636 fertig gestellten achtzehn Wandteppiche beläuft sich auf nicht weniger als 1835 Reichstaler, die am 4. Oktober des gleichen Jahres zur Auszahlung gelangen[4]. Den Vermittler spielt Marten van Bocholdt, der Schwager des an der van Manderschen Manufaktur mit beteiligten Snouckaert van Schrapplau. Van Bocholt, von Beruf Seidenfärber und Händler in Tuchen und vergoldetem Leder, führte vor seiner Übersiedelung nach Friedrichstadt in Holstein die Verwaltung der verlotterten Delfter Manufaktur; er war zweifelsohne ein Mann, der einen scharfen Blick für die Güte und Beschaffenheit von Wirkteppichen besaß. 1633/34 findet sich der Name Meisters Joris in den Rechnungsbelegen der Stadtkämmerei zu Utrecht. Nauwinck bezieht 45 Gulden für die leihweise Hergabe von Behängen „waer mede d Illustre Schoole ten tyde van de Inauguratie verciert is gewest".

[1] J. van de Graft; De tapijtfabrieken der XVIe en XVIIe eeuw; Middelburg 1869. S. 125 ff. 192.

[2] Dirck Simeys liefert für die Amsterdamer Stadtverwaltung 1612 zwei Dutzend Kissenblätter und einen Tischteppich für die Schöffentafel für insgesamt 339 fl. 17 st. 8 pf.; 1616: verschiedene Kissenblätter und einen Tischteppich; 1618: 24 „Cussens" zum Einheitspreise von 6 fl. 12 st. — der Entwurf wird besonders mit 2 fl. 8 st. vergütet —; 1621: einen gewirkten Tischteppich für 47 fl. 5 st.; schließlich 1624: 24 Kissenblätter zum Preise von je 6 fl. 6 st.

[3] Not. Jan Fransz Bruyningh, Amsterdam.

[4] Quellen und Forschungen zur Geschichte Schleswig-Holsteins. IV. Band (Leipzig 1916); Dr. Harry Schmidt; Gottorfer Künstler.

Wie lange die Nauwinckſche Manufaktur in Amſterdam beſtand, entzieht ſich zunächſt meiner Kenntnis; der Meiſter verheiratet ſich 1633 zum zweiten Male mit Marijke van Wynbergen.

Am 26. Juli 1650 erwirbt Jan van Hagen von dem Amſterdamer Wirker und Händler Pieter de Cracht die Folge des Decius Mus nach Rubens — 9 Behänge mit insgeſamt 358 Quadratellen — zum Einheitspreiſe von 10 Gulden 8 Stuivers; ferner die „Hiſtorie van Ephigenia ende Orestes“ — 8 Wirkereien, $270^{1}/_{2}$ Quadratellen, zu 10 f. die Elle —; eine Geſchichte „van Celadon ende Astria“ — 6 Stück, 200 Quadratellen, 8 f. 10 ſt. Einheitspreis —; ſchließlich verſchiedene Verdüren und Tierſtücke zu 7 f. 18 ſt. bzw. 4 f. 5 ſt. die Quadratelle[1].

Pieter de Cracht (Graecht), „tapissier“, ſteht bereits im voraufgegangenen Jahre mit den Stockholmer Händlern Aernout und Jan van Hagen in geſchäftlicher Verbindung. Am 22. Juni 1649 liefert der Meiſter nicht weniger als ſechs vollſtändige Wandteppichfolgen. Die „Hiſtorie van Marcus Antonius en de Cleopatra“ umfaßt $282^{7}/_{8}$ Quadratellen; die Höhe beträgt einheitlich $6^{1}/_{8}$ Ellen, die Längen der acht Behänge 8, 7, $6^{5}/_{16}$, $6^{3}/_{16}$, $5^{3}/_{16}$, 5, $4^{5}/_{16}$, $4^{3}/_{16}$ Ellen, der Einheitspreis wird mit 9 f. 10 ſt. normiert. Die Geſchichte von Paris und Helena, gleichfalls 8 Teppiche — 8, 7, $6^{1}/_{16}$, $6^{1}/_{8}$, $5^{1}/_{16}$, 5, 4, 4 Ellen lang, $5^{1}/_{8}$ Ellen hoch — erſcheint mit 8 Gulden im Anſatze; de Cracht quittiert für 232 Quadratellen mit f. 1856. Etwa die gleichen Abmeſſungen nennt die Eſthergeſchichte ($230^{5}/_{8}$ Ellen, $5^{1}/_{8}$ Ellen hoch, 8, 7, 6, 6, 5, 5, 4, 4 Ellen lang), die allerdings weſentlich niedriger — 4 gld. 10 ſt. — bewertet wird. Als Wiederholung erſcheinen die „landſchappen met een hiſtorie daerin gemaeckt van Geladon (Céladon) en de Asria (Aſträa)“; die ſechs Behänge meſſen diesmal nur $185^{3}/_{4}$ Quadratellen ($5^{1}/_{8}$ Ellen hoch, 8, 7, 6, 6, 5, $4^{1}/_{4}$ Ellen lang), der Einheitspreis iſt mit 8 Gulden 10 Stuivers der gleiche. Verhältnismäßig teuer ſtellt ſich die „camer fyne lantschappen sonder (ohne) hiſtorien alleenlyck maar met vevogelte (Vögel) ende bestjens (Tieren)“, deren ſieben Teppiche (8, 7, $6^{1}/_{4}$, 6, 5, $4^{1}/_{2}$, $4^{1}/_{8}$ Ellen lang, $5^{1}/_{8}$ Ellen hoch, $209^{3}/_{8}$ Quadratellen Inhalt) gleichfalls mit 8 Gulden 10 Stuivers normiert werden. „Een grove camer van ses stukken landſchappen met groote vechtende gedierte landt 8, 7, 6, 6, 5, 4 ell inhoudende $184^{1}/_{2}$ ell tot 4 gld. 5 st. d'el“ ſchließt den Reigen. Die Geſamtvergütung beläuft ſich auf nicht weniger als 9719 Gulden 17 Stuivers[2]. Der Gedanke liegt nahe, die Mehrzahl der aufgeführten Folgen als Handelsware, nicht als Erzeugnis des Crachtſchen Ateliers zu bewerten; die ſtändige Wiederholung ein und derſelben Reihe ſchließt die Annahme aus. Bereits am 20. Juni 1648 liefert der Meiſter an Friedrich Wilhelm von Brandenburg, den Großen Kurfürſten, die aus acht Behängen zuſammengeſtellte Geſchichte der Iphigenia und des Orestes. Der Inhalt bleibt mit 271 Quadratellen ziemlich der gleiche, der Einheitspreis wird für ſeine „Ceurvorstelicke Doorluchtigheyt“ etwas in die Höhe geſchraubt (11 gld. 10 ſt.). Auch die „feinen Landſchaften“ mit der rührſamen Hiſtorie Céladons und Aſträas finden wir wieder. Es kommen diesmal nur fünf Behänge — 8, $7^{1}/_{8}$, 6, 5, 4 Ellen lang, $5^{1}/_{8}$ Ellen hoch — zum Normalpreiſe von 10 gld. 5 ſt., gegenüber 8 gld. 10 ſt., zur Ablieferung. Eine „fyne“ Landſchaftsfolge — ſieben Behänge mit $196^{5}/_{8}$ Quadratellen — ſchließt mit einem Anſatze von 10 Gulden 5 Stuivers den Auftrag.

Der Mittelsmann, ein Rentmeiſter Konrad Mol, ſcheint nicht ſonderlich geſchickt im Einkaufe verfahren zu ſein, oder ſollten ſeine Proviſionsſätze ſich allzu ſtark bemerkbar machen? Jedenfalls läßt er ſich vorſichtshalber eine notarielle Beglaubigung des Kaufpreiſes ausfertigen[3].

---

[1] A. Bredius; Prijzen van tapijten omstreeks 1650: in Oud Holland 1911, S. 191 ff.

[2] 1. July 1649. Amſterdam, Not J. v. Zwieten. Ich verdanke die notariellen Auszüge dem Entgegenkommen des Herrn Direktor Dr. Bredius. Das Amſterdamer Nederlandſche Muſeum ſtellte mir liebenswürdiger Weiſe Abſchriften zur Verfügung.

[3] 6. July 1648. Notaris J. van Zwieten. 51.

Wildschweinjagd.
Manufaktur des Pieter de Cracht zu Amsterdam. Um 1650.

Schwedischer Staatsbesitz. (Dr. J. Böttiger, Svenska Statens Samling af Väfda Tapeter.)

Die Weltteile.
Manufaktur des Alexander Baert d. J. zu Amſterdam. Um 1718.
Rathaus zu Leeuwarden.

Landschaften.
Manufaktur des Alexander Baert d. A. zu Amsterdam. Um 1710.
Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst, Amsterdam.

Geſchichte der Juno. Ausſchnitt. Manufaktur des Joris Nauwinck zu Amſterdam (Schoonhoven). 1640. Rathaus zu Leiden.

Kämpfende Tiere. Holländiſche (flämiſche) Manufaktur des 17. Jahrhunderts. Kaiſer-Friedrich-Muſeum zu Poſen.

Es liegt die Vermutung nahe, daß die eine oder andere Folge, die nach Stockholm abwanderte, in den schwedischen Kronbesitz überging. Dr. John Böttiger bringt eingehendere Angaben[1]. Unter den dem Hof von Johan van Hagen in der Zeit von 1655 bis 1660 gelieferten Folgen finden sich die beiden Celadonserien, die Reihe der Iphigenia, die Landschaften mit den kämpfenden Tieren, die Historie des Publius Manlius Torquatus, eine Landschaftsreihe mit Herren und Damen, die Legende des Porsenna, eine Waldteppichserie mit Jagdmotiven und die Geschichte des Äneas. Die letztere Reihe wird mehrfach in Brüssel aufs Gezeug gelegt. Trotzdem scheint die noch erhaltene unsignierte Dido- und Äneasfolge — die übrigen Teppiche fielen der Zeit und der allzu ausgeprägten Schenkfreudigkeit der Königin Christine zum Opfer — dem Atelier Meister Pieters zu entstammen. Daß de Tracht die Serie fertigte, beweist der Vertrag vom 3. Juli 1646, in dem sich der Meister dem Brüsseler Händler de Raet gegenüber verpflichtet, „te maecken en te leveren de navolgende tapitseryen: 1 stuck lang . . daer Eneus 'tscheep ist, mit zijn scheepsvlooten; 1 stuck wesende een nachtbancket; 2 stucken, 't eene, daar Eneus by Dido compt, 't ander daer de Coninck Jarbas hem beclaecht over Dido, 1 stuck daer Venus en Juno in de locht comen; 2 stucken, 't eene daer Mercurius bij Eneas compt, 't ander de desperatie van Dido". Die Patronen — acht Ellen hoch (5,56 m) — sind von de Raet zu stellen. Außer Karmoisinseide für den Grund kommen Gold- und Silberfäden mit zur Verwendung. Der Einheitspreis beläuft sich auf 18 Gulden 12 Stuivers[2]. Vor dem Haagher Notar fungieren als Zeugen der Wirker Emanuel van Quickelberghe und Crijnsen Blijnkersduijn.

Die schwedische Reihe „Scener ur Aeneiden ochs Roms sagohistoria" — Lit N des Stockholmer Inventars — ist durchschnittlich 4,90 m hoch; die Differenz (gegenüber 5,56 m) ist an und für sich nicht ausschlaggebend. Jede gängige Folge wird in mindestens zwei, bisweilen in drei und mehr Höhenabmessungen hergestellt; die Belege des Brüsselers Reydams-Leyniers-Konzerns bringen klassische Beispiele. Wir finden die Ankunft des Äneas, die Vorstellungen des Königs Jarbas, Venus und Juno in den Lüften, Merkur und Äneas, die verzweifelte Dido am flammenden Scheiterhaufen; die Schiffsszene und das Nachtmahl fehlen (Abb.). Die Farbengebung der Stockholmer Folge spricht nicht unbedingt für Brüssel. Die Figuren des Hintergrundes schildern in grauen, blau und schwarz modellierten Tönen. Im übrigen findet sich ein schönes Rot neben Grün, Blau und Gelb. Die Bordüre der Äneasfolge wiederholt sich mit geringen Abweichungen bei einem weiteren Teppich des schwedischen Kronschatzes, der Bärenhatz. Zu der gleichen Serie gehört die Wildschweinjagd, die die Rahmung völlig eingebüßt hat (Abb.). Wahrscheinlich entstammen die beiden Behänge gleichfalls der Manufaktur des Pieter de Tracht.

Von Interesse sind zwei Fragmente im Kaiser-Friedrich-Museum zu Posen, die vielleicht der Folge der kämpfenden Tiere nahe stehen (Abb.).

Pieter de Tracht stirbt vor 1662. In der Werkstättenvereinbarung vom 2. März 1662 erscheinen nur Abraham und Jacobus de Tracht „basen van de Tapijtwerckers", die gemeinsam mit den Delfter Meistern Maximilian, Bartholomeus und dem Inhaber der Goudaer Filiale Pieter van der Gucht die Abmachung treffen, daß Gesellen der Manufakturen Delft, Schoonhoven und Gouda nur dann in einen befreundeten Betrieb übernommen werden dürfen, sofern ein zufriedenstellendes Zeugnis des alten Arbeitgebers vorliegt und der von dem betreffenden Wirker begonnene Teppich vollendet ist. Die Anregung zu dieser durchaus gesunden Maßnahme, die eine ungleichmäßige Durchführung der Behänge zu unterbinden sucht, geht von dem Rate der Stadt Gouda aus.

Die beiden de Tracht betreiben ihr Atelier nicht in Amsterdam, sondern in dem am Lek gelegenen Städtchen Schoonhoven. Ob es sich um eine Filiale Pieter de Trachts handelt, oder die Verbindungen der Manufakturen Amsterdam und Schoonhoven nur lockerer Natur sind, steht dahin.

---

[1] Dr. John Böttiger; Svenska Statens Samling af Väfda Tapeter. Stockholm 1896.
[2] Not. J. Timmers; Haag, den 3. Juli 1646. S. auch: Die Haghe; 1910.

Ähnlich liegen die Verhältnisse bei der schon erwähnten Manufaktur des Joris Nauwinck. Er besitzt (1629) außer seiner Amsterdamer Werkstatt in der Calverstraet ein Atelier in „de winkel van tapitserye tot Schoonhoven"[1]. Maßgebend für den Meister waren wahrscheinlich die billigeren Lohn- und Lebensverhältnisse des kleinen Ortes. Die Schoonhovener Wirkerkolonie geht im übrigen auf den Ausgang des 16. Säkulums zurück. J. F. Petit berichtet 1615 in den „Eygentlycke beschryvinge der vrye Nederlandsche provinciën": „Onlancx (um 1600) hebben de Heeren Magistraten daer (Schoonhoven) aengelockt veel tapytwerckers, soo uyt Vlaenderen, als uit Brabant, die daer schoone ende costelicke tapyten maecken welghesocht ende vercocht der stadt ter eere ē̄n tot profyt, der borgeren". H. van Berkum fußt in seiner „Beschryving der Stadt Schoonhoven" (S. 332/333) auf der gleichen Quelle: „eenige van de door hun (die Schoonhovener Wirker) gemaakte Tapyt-stukken worden nog gezien, in de Vergader-Kamer van de Staten van Holland, in den Haag".

Nauwincks Amsterdamer Betriebe entstammt eine Josephsfolge; ein Probestück geht im Oktober 1631 an einen S^r Cornelius de Vogel „omme 't selve te senden tot de stad Graeve". Es kann sich, dem Einheitspreise nach zu urteilen (3 f. 4 st.), nur um gängige Ware gehandelt haben. Am 20. November des gleichen Jahres bezieht Meister Joris für eine Abrahamsreihe, „Abrahams offerhande", von acht Behängen, den Restbetrag von 645 Gulden 10 Stuivers. 1639 tritt der Meister mit dem Rate der Stadt Leiden in Verbindung. Der Rechnungsbeleg vom 15. Juni 1639 im Leidener Ordonnantieboek (N. fol. 102) gibt ausführlichen Aufschluß über die Art des Auftrages. Es handelt sich um elf kleinfigurige Verdüren, neun Wandteppiche und zwei Paßstücke unter den Fenstern, mit insgesamt 240 Quadratellen; der Einheitspreis wird mit sieben Gulden normiert. Fünf Teppiche der Folge sind verloren gegangen, den Rest — sechs große Behänge — birgt das Rathaus zu Leiden. Die Arbeit steht über dem Durchschnitt; Frauengestalten beleben die Vorderbühne, prächtige Gärten, Terrassen und Schloßanlagen schließen die Szene. Die photographische Aufnahme bereitete infolge der ungünstigen Belichtung Schwierigkeiten, die Abbildung vermittelt nur unvollkommen die Eigenart der Behänge. Dunkelgrün und Braun erscheinen als markanteste Farben.

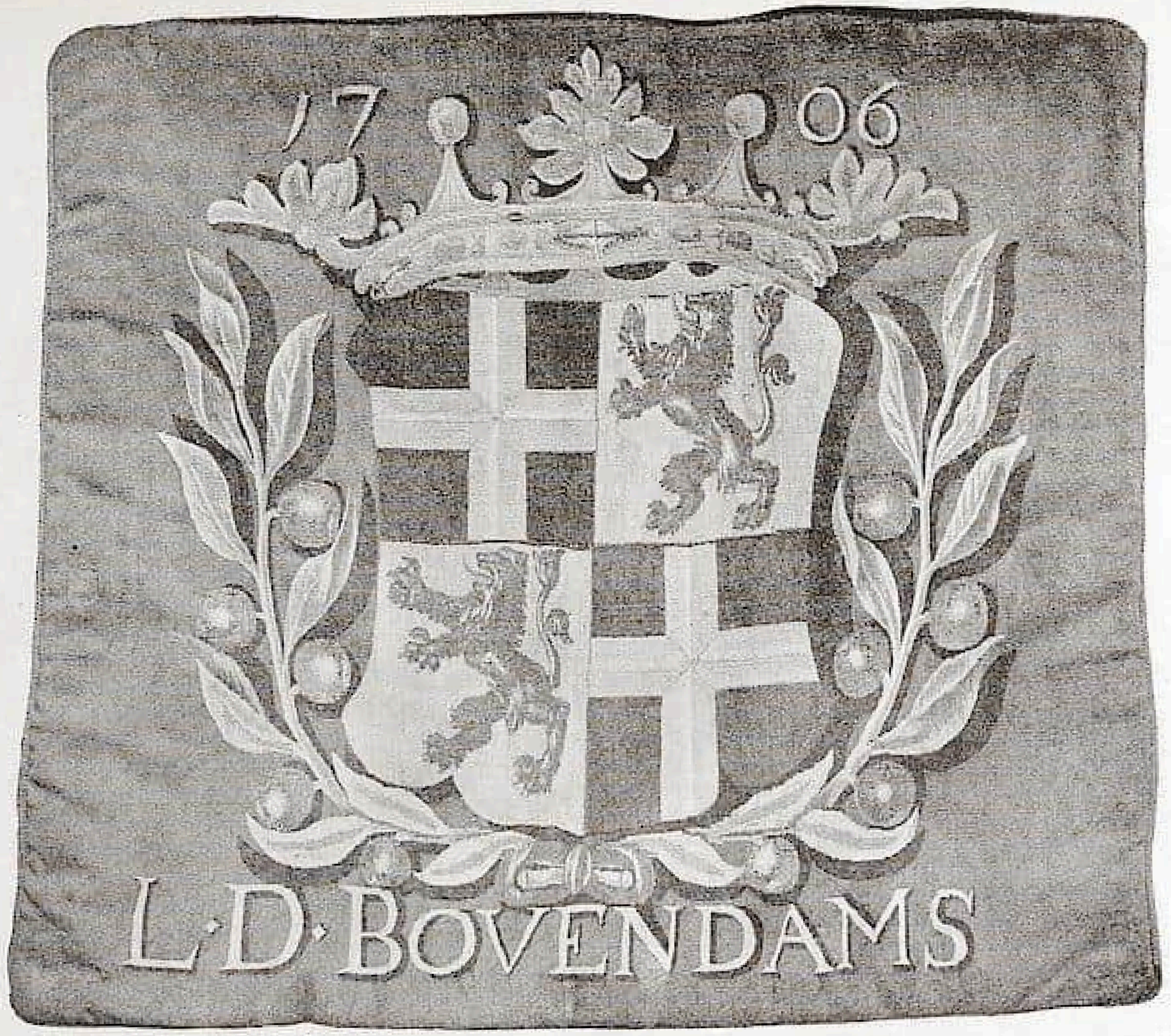
Wann die Nauwinckschen Ateliers ihre Pforten schließen, entzieht sich zunächst meiner Kenntnis. 1675 ist in Schoonhoven ein Meister Franz Guys tätig; er steht mit dem Goudaer Wirker Johannes Scheerder in geschäftlicher Verbindung.

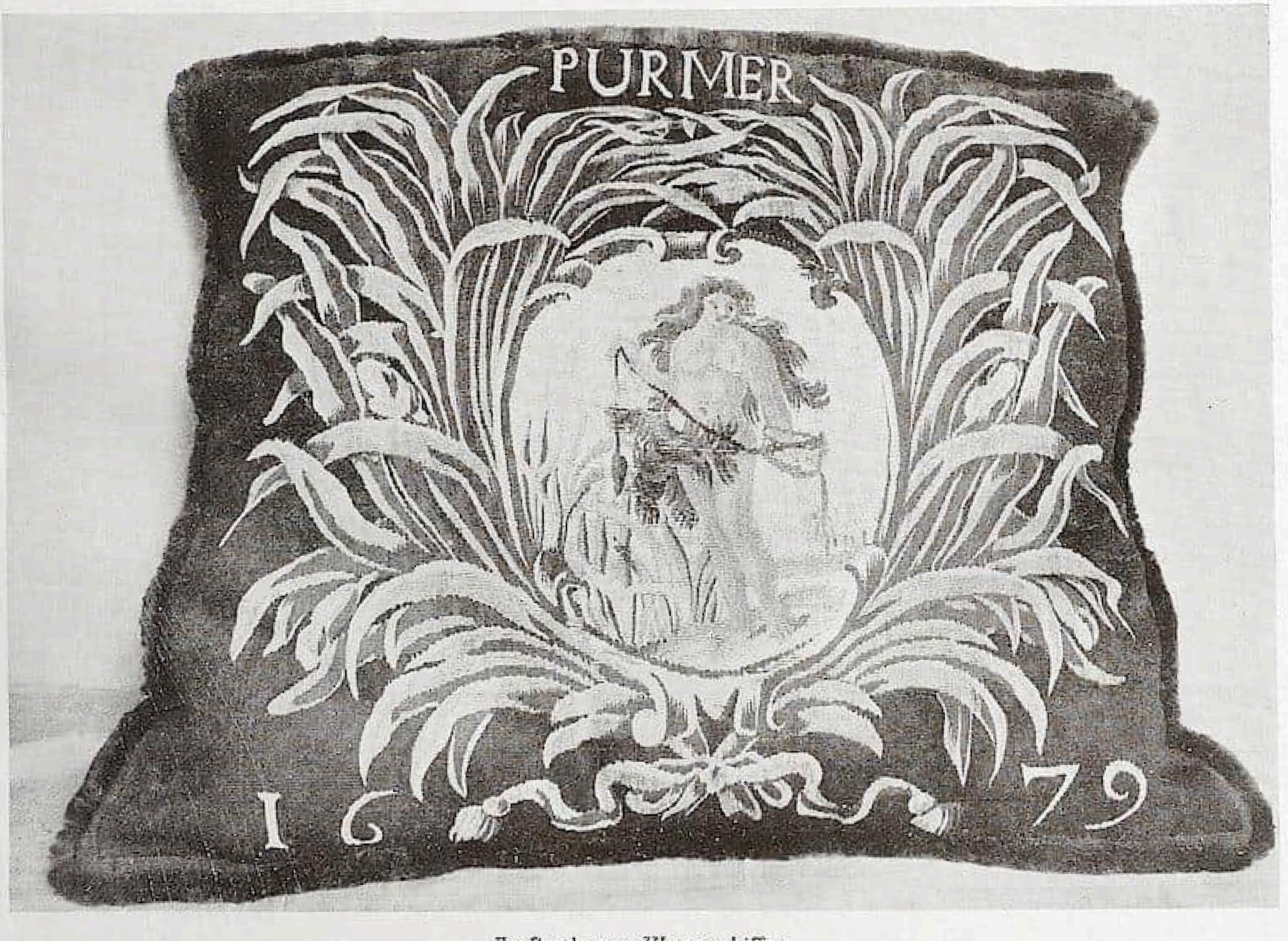
Die maßgebende Amsterdamer Manufaktur zu Beginn des 18. Säkulums verkörpert sich in dem Unternehmen des aus Oudenaarde 1697 eingewanderten Alexander Baert. Am 21. November 1698 schließt der Rat mit dem Meister einen Vertrag dahin gehend ab, daß seinen Söhnen (Johann, Alexander, Jakob) und Töchtern das Einbürgerungsrecht gewährleistet wird; die Wirker genießen Freiheit von Stadtzoll und Wachtdienst; die Miete für das Atelier an der Utrechter Pforte wird auf jährlich 150 Gulden, ab 1. Mai 1692, festgesetzt[2]. Der wachsenden Bedeutung des Unternehmens entsprechend, eröffnet Baert zu Beginn des Jahres 1701 einen Verkaufs- und Ausstellungsraum im Zentrum der Stadt „aan de linkerhand voor de lakenhal".

(Fortsetzung folgt im nächsten Heft.)

[1] 7. Dezember 1629. Contraet over een geschil dad Dirck Semey hat ter eenre ende Joris Nauwincx ter andere wegens het gedeelte dat deze laatste heeft in de winkel van tapitserye tot Schoonhoven. Notaris Warnaerts, pak. 90, cahier 38.

[2] Ref. v. Thes. IX, blz. 49. Aanteekening van de Roever. Jan Kalf; Alexander Baert, Tapijtmaker; in Amsterdamsch Jaarboeckje voor 1904; S. 104 ff.





Amſterdamer Wappenkiſſen.
Oben: Watershap van de Rivier de Eem. 1706 / Unten: Dijkbestuur van de Purmer. 1679.
Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst, Amſterdam.

Meister Francke. Anbetung.

Bes.: Julius Böhler, München.

Eine Anbetung des Meisters Francke

Mit einer Tafel — Von GEORG BIERMANN

Auf Grund der hier veröffentlichten Tafel würde man zunächst nicht unbedingt geneigt sein, die kleine Anbetung aus dem Besitz von Julius Böhler-München dem berühmten norddeutschen Meister zuzuschreiben, dem Lichtwark einmal vor Jahren eine seiner besten Arbeiten gewidmet hat und dessen Altarwerke seitdem einer der Glanzpunkte der Hamburger Kunsthalle sind, denen sich von deutscher Malerei in der Zeit der Gotik nicht allzuviel an Größe koloristischen und formalen Aufbaus an die Seite zu stellen vermag. Wie der ältere Meister Bertram (1367—1415) an der gleichen Stelle etwa noch Ausdruck durchaus mittelalterlich hieratischen Geistes ist, unerhört eindrucksvoll allerdings in der steilen Wucht seiner Gebärden und von höchster Suggestivkraft in dem lapidaren Zusammenklang von Linie und Farbe, so scheint der altkölnischer Schule entstammende nachfolgende Meister Francke, ein Kind der nächsten Generation, bei aller gotischen Gebundenheit Inbegriff einer bereits mehr auf die Realität der Dinge eingestellten, innerlich reicher bewegten Zeit zu sein. Mit einem leuchtenden Kolorismus, in dem vor allem Gold und saftiges Blutrot die bestimmenden Akzente sind, führt er auf den Hamburger Tafeln die Imagination des Betrachters über die realen Vorgänge hinaus in das Gebiet mystisch-transzendentalen Seins und so wenig man vor diesen Bildern die Kühnheit seiner ganz auf Abbreviatur eingestellten scharf gezackten Linienführung vergessen kann, in der Erinnerung haftet am stärksten der unvergleichliche Eindruck der immer nur durch wenige Akzente bestimmten malerischen Fülle dieser Tafeln, die ähnlich in der Geschichte deutscher Malerei im Zeitalter der Gotik kaum ihresgleichen besitzen. Was Meister Francke als Kolorist zu vergeben hatte, lehrt vor allem der große Hamburger „Schmerzensmann", zu dem das Leipziger Museum bekanntlich eine zweite kleinere Fassung besitzt, die eines der herrlichsten Dokumente altdeutscher Malerei überhaupt ist. Dieses für mich ergreifendste Bild christlicher Leidensgeschichte ist eine Symphonie aus wenigen mild getönten Farben (auch hier die Hauptdominante das Rot des Mantels), die sich unter dem sich von oben über das Bild ergießenden bläulichen Schimmer zu einem aus blau, weiß, rot und grün gemischten Konzert vereinen, das das Leid der im Tode halb gebrochenen Augen des Erlösers mit einem Mollakkord von Totenklage begleitet. Solch ein Werk bleibt jedem, der es einmal erlebte, auf Jahre hinaus im Geiste lebendig, und dieser durchaus persönliche koloristische Anschlag ist es vor allem, der uns berechtigt, auch die kleine hier abgebildete Tafel dem gleichen Meister zuzuweisen. Wie der „Schmerzensmann" in Hamburg und Leipzig wahrscheinlich doch der Frühzeit des Meisters entstammen dürfte (denn in ihm ist die altkölnische Überlieferung eines Meister Wilhelm lebendiger als beispielsweise auf dem Hamburger Thomasaltar), so ist auch bei der hier reproduzierten Anbetung vor allem die rheinische Tradition unverkennbar, so zwar, daß man — ohne die für Meister Francke so ungemein charakteristische malerische Handschrift — das Bild ebensogut als „altkölnisch" ansprechen könnte. Aber es ist ein typischer Meister Francke und mit einer zweiten gleichgroßen Tafel, die zwei Kirchenväter in gotischer architektonischer Umrahmung zeigt (ebenfalls bei Julius Böhler), wahrscheinlich Fragment eines größeren Altarwerkes von durchaus bescheidenen Dimensionen, das einmal eine Folge dieser Szenen vereinigte. Alles in allem also ein Dokument deutscher Kunstgeschichte, das das Werk eines der größten Meister mittelalterlicher Malerei um eine bedeutsame Tatsache bereichert.

Das Kruzifix des Giovanni da Bologna in der Münchner Michaelskirche

Von RUDOLF BERLINER
Mit einer Tafel

In einem seiner ausgezeichneten Aufsätze hat Rudolf A. Peltzer zusammengefaßt, was die bis dahin bekannten Quellen über das nach München gesandte Bronzekruzifix Giovannis da Bologna aussagen[1]. Er wies darauf hin, daß das Werk in der Michaelskirche erhalten und eine Wiederholung des Kruzifixus der Annunziata zu Florenz ist. Nur der Umstand, daß es so hoch, schlecht sicht- und photographierbar, aufgehängt ist, erklärt wohl, daß diese Erkenntnisse Peltzers noch nicht allgemein vertraut geworden sind. Vor der Abbildung leuchtet ihre Richtigkeit unmittelbar ein.

Die — für die Zeit Wilhelms V. betrüblich armen — Bestände der Münchner Archive schweigen über die Sendung Giovannis da Bologna. Dagegen fand ich im Archivio Mediceo in Florenz[2] den Dankbrief des Bayrischen an den Florentiner Herzog für sie; datiert vom 3. XII. 1594. Misit ad nos Joannes Bologna Celsitudinis Vestrae statuarius plane eximius, Christi cruci affixi imaginem, ex aere conflatam, summaque cum arte, tum diligentia elaboratam: quam ut Celsitudinis Vestrae bona cum venia nobis faceret petiveramus. Caeterum is nobis una significavit, Celsitudinem Vestram non modo non gravate, ut opus hoc conficiendum susciperet, permisisse, verum etiam sumptus quos requirebat (non paucos vero procul dubio requirebat) omnes liberaliter suppeditasse . . .

Das Kruzifix war also bei Giovanni da Bologna von München aus bestellt worden und wurde erst auf diese Anregung hin als Geschenk übersandt. Einen Anhalt für die Vermutung Peltzers, daß Hans Reichel bei seiner Herstellung beteiligt und es vielleicht selbst überbracht hat, ergibt der Brief nicht. Man dürfte wohl sogar erwarten, daß von beidem die Rede wäre, falls es sich so verhalten hätte.

[1] Kunst und Kunsthandwerk XXII (1919), S. 3ff.

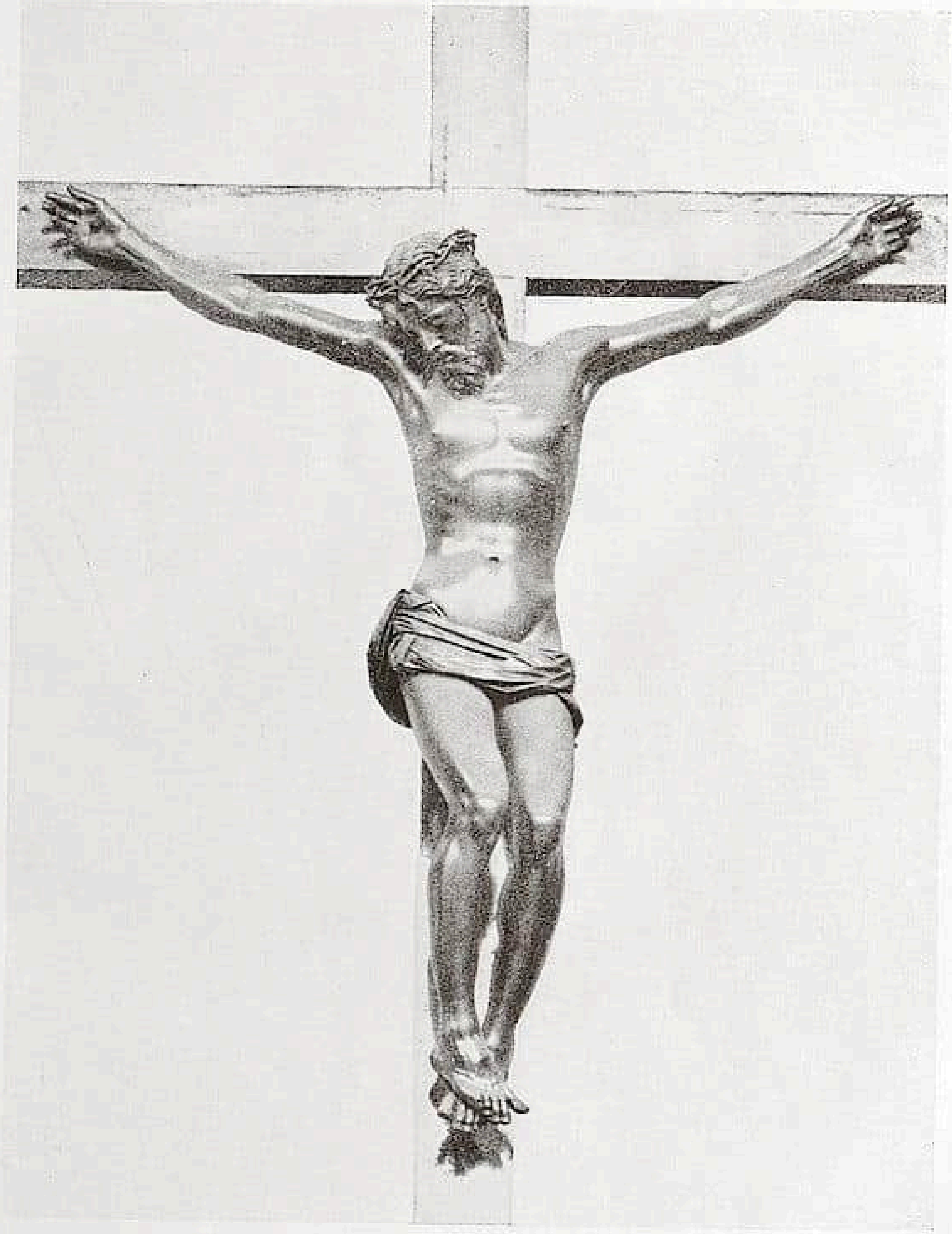
[2] Nr. 4282.

Ein Pastell von Edgar Degas

Mit einer Tafel

Dieses aus dem Besitz der Bachstitz-Galerie hier zum erstenmal veröffentlichte Pastell (Größe 50 × 62 cm) ist eine der duftigsten Skizzen dieser Art und dabei von einem Schwung der linearen Führung, die auf den ersten Blick die unübertroffene Meisterhand erkennen läßt. Technische Überlegenheit und Leichtigkeit der Kontur stellen dieses köstliche Blatt in eine Linie mit der besten französischen Zeichenkunst des 18. Jahrhunderts; erstaunlich daneben die Treffsicherheit des Momentes zu beobachten, die durchaus von klassischer Größe ist.

B.



Giovanni da Bologna. Kruzifixus.

München, Michaelskirche.

Edgar Degas. — Die Tänzerin.
Bachstitz-Galerie, Den Haag.

Die Wiener Gläserausstellung

Von GUSTAV E. PAZAUREK

Die Ausstellung von Gläsern des Klassizismus, der Empire- und der Biedermeierzeit, die im Oktober und November 1922 im Österreichischen Museum in Wien stattfindet, ist eine museale Tat, die entsprechend hervorgehoben zu werden verdient. Das Museum bleibt in dieser Beziehung seinen schönsten alten Traditionen getreu, obwohl sich die Zeiten leider so gründlich geändert haben. Die geradezu wahnsinnig in die Höhe geschnellten Transport- und Versicherungskosten wie die unglaublichen Zoll-, Einfuhr- und Ausfuhrschwierigkeiten lähmen ja bekanntlich jeden großzügigen Ausstellungsbetrieb unserer Museen, und alle Eingaben in dieser Richtung, die an die offiziellen Stellen gerichtet worden sind, haben leider keine Abhilfe gebracht.

Auch die derzeitige Gläserausstellung in Wien wäre zweifellos noch viel reichhaltiger geworden, wenn man auch den gesamten reichsdeutschen Besitz aus öffentlichen und privaten Sammlungen hätte heranziehen können, ebenso wie alles das, was heute noch und wieder in Böhmen vorhanden ist. Um so mehr müssen wir es bewundern, daß das Wagnis, das in diesem Umfang kein anderes Museum seit dem Weltkriege unternommen hat, so vorzüglich gelungen ist.

Wien ist heute noch eine Stadt, in der alte Kunst und altes Kunstgewerbe wie kaum an einer anderen Stelle in bedeutenden Quantitäten und Qualitäten aufgestapelt ist; ja zu den alten berühmten Sammlungen, an deren Spitze die einzigartige, an unschätzbaren Stücken überreiche Sammlung Albert Figdor steht, sind noch manche neuen getreten, wie — besonders im Hinblick auf Gläser — die von Graf Auersperg, E. Herzfelder (dritte Sammlung), Dr. Flesch, J. Glückselig, Bertha Kurtz, Jenny v. Mauthner, Olga Münz, V. Pollak, V. v. Portheim, St. Rath, Bertha Schaffranek, L. Schidlof, Prof. E. Ullmann u. a., wobei die große Zahl von Damen, die für Glasschönheit so viel übrig haben, angenehm auffällt. Gerade was das Glas anlangt, ist das alte Interesse, das schon im „National-Fabriksprodukten-Kabinett" unter Kaiser Franz I. so stark betont war und im Wirkungsbereich des unvergeßlichen Ludwig Lobmeyr stets neue Nahrung fand, lebendig geblieben.

Wenn sich Hofrat E. Leisching entschlossen hat, den berühmten Ausstellungen früherer Zeiten, von denen namentlich die der Wiener Kongreßzeit, wie die des Wiener Porzellans, besonders tiefe Wurzeln geschlagen haben und in monumentalen Publikationen verherrlicht worden sind, ein weiteres ähnliches Unternehmen anzuschließen, das in die sonstige Folge vorwiegend moderner Veranstaltungen eine entsprechende Abwechslung bringt, so kann man der Museumsdirektion zu diesem Unternehmungsgeist nur herzlich gratulieren.

Aber der schöne Plan hätte nicht diese reiche Ausgestaltung erfahren können, wenn nicht der Vizedirektor des Museums, Hofrat Dr. v. Trenkwald, mehr als ein halbes Jahr Arbeit ausschließlich daran gesetzt hätte, die Idee so vortrefflich in die Tat umzusetzen. Gerade weil man auf das reichsdeutsche Material, das in früheren Zeiten selbstverständlich reichlichst zur Verfügung gestanden wäre, nicht rechnen konnte, lag die Versuchung nahe, das Wiener Material in viel größerem Umfang heranzuziehen und dadurch das Qualitätsniveau herabzudrücken.

Diese Gefahr hat Trenkwald vermieden. Die Ausstellung kann sich an Raumbedarf mit den frühergenannten oder ähnlichen Vorgängerinnen allerdings nicht messen; obwohl es ein leichtes gewesen wäre, sie auf den fünffachen Umfang anschwellen zu lassen. Gerade durch die Beschränkung auf die besten erreichbaren Stücke ist aber ein Gesamtbild entstanden, wie wir dies nur noch in sehr wenigen Fällen erlebt haben, auf dem Glasgebiet nur ein einziges Mal, nämlich bei der Vorführung der Brandenburgischen Gläser im Berliner Kunstgewerbemuseum durch Robert Schmidt. Übersicht und Studium werden dadurch wesentlich erleichtert, und der Genuß an den trefflichen Leistungen alter Glasveredlungskunst bedeutend erhöht.

Die Glasdekoration vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis gegen die Mitte des 19. Jahrhunderts hatte tatsächlich erheblich viel zu zeigen. Wohl zu keiner anderen Zeit sind die hüttenchemischen und technischen Voraussetzungen einer Mannigfaltigkeit so günstig gewesen wie damals, und wenn man nun die Arbeiten eines Joseph Mildner im einsamen Nest Gutenbrunn, die Transparentmalereien der beiden Mohn, sowie ihres liebenswürdigen Wiener Nachfolgers Anton Kothgasser in einer überaus stattlichen Reihe gleichzeitig nebeneinander auf sich einwirken lassen kann, wenn sich unter ausgezeichneten Glasschnittarbeiten solche von D. Bimann oder F. Gottstein, welche letztere die

größte Überraschung der ganzen Ausstellung bildeten, befinden, wenn sich das Farbenglas vom Goldrubin und den verschiedenen Überfängen bis zu den einzelnen Varianten der Lasur- und Ätzgläser so gut verfolgen läßt, und wenn auch die unglaubliche Mannigfaltigkeit der Schliffformen so stattlich zu Tage tritt, wird man mit solchen Ergebnissen überaus zufrieden sein können, zumal sie an Mannigfaltigkeit und Qualität die beiden vorangehenden Unternehmungen auf diesem Gebiete, die das Prager Kunstgewerbemuseum schon früher, zum Teil vor dem Kriege veranstaltet hatte, erheblich überragen. Jedenfalls beweist die schöne Wiener Museumsausstellung, daß gerade die Biedermeierzeit auf den Gebieten, für die das Monumentale nicht in Betracht kommt, überaus liebenswürdige Gegenstände hervorgebracht hat, die die Beliebtheit dieser Periode verständlich machen. Und just das Glas hat so recht die anmutige, mitunter auch etwas süßliche Zeitstimmung ganz vortrefflich getroffen und gerade darin die anderen Materialgruppen erheblich überragt, selbst die der Hauptspezialität jener Tage, nämlich der Wunschkarten, die unsere Glasdekorateure so häufig in ihren Arbeiten ausgenutzt haben.

Man kann sich kaum einen größeren Gegensatz vorstellen, als eben die genannte, harmlos sympathische Zeit, die nun rund 100 Jahre hinter uns liegt und in welcher Wien die Hauptrolle spielte, und unsere Tage, in denen die ehemalige Kaiserstadt an der Donau politisch und wirtschaftlich von ihrem Thron gestürzt wurde und von allerhand ungebetenen Gästen aus der Ferne nichts weniger als harmlos nach allen Richtungen ausgepowert wird. Vielleicht aber auch gerade darum wird der Besuch dieser Ausstellung manchem, der das lebenslustige und kunstfrohe Wien von glücklicheren Tagen her kannte, noch eine kleine, allerdings wehmutsvolle Freude bereiten können.

Ende November wird diese mühevolle Veranstaltung wieder in alle Winde zerstoben sein. Aber wenigstens eins wird uns dann zum ewigen Gedächtnis zurückbleiben, ein über $3^1/_2$ hundert Seiten umfassender, ungemein sorgfältig verfaßter und reich illustrierter Katalog, auf den das Österreichische Museum, und speziell Hofrat von Trenkwald, auf dessen Schultern die ganze Arbeit allein lag, stolz sein kann. Der Preis von 50000 Kronen für einen Ausstellungskatalog ist allerdings in der Geschichte unserer Museen etwas Neues; früher hat die größte Museums-Ausstellung kaum soviel Auslagen verursacht, wie heute ein einziges Exemplar des Katalogs kostet. Doch die Reichhaltigkeit und Gediegenheit des Textes, der durch 39 zum Teil farbige Abbildungen unterstützt wird, rechtfertigt bei den derzeit phantastischen Herstellungskosten solcher Druckwerke den ungewöhnlichen Buchpreis. Man muß befürchten, daß dieser Ausstellungskatalog innerhalb unserer Museen wohl leider auf absehbare Zeit nicht sehr viele Nachfolger finden wird, da es immer eine Wagnis bleibt, mit derartigen Summen zu rechnen. Aber erfreulicherweise findet der Katalog, wie man hört, trotz seines hohen Preises ungemein viel Anklang, so daß man doch die Hoffnung aussprechen darf daß das Österreichische Museum für die riesige Mühe dieser Ausstellung nicht noch durch besondere Auslagen gestraft werde. Welches andere Museum würde es sonst noch wagen, eine ähnliche, für die wissenschaftliche Forschung wie für die Befruchtung moderner Produktion gleichbedeutende Ausstellung zu unternehmen?

Handzeichnungen von Otto Lange

Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln und einer Textabbildung — *Von WILL GROHMANN*

Künstler von einseitiger Zielstrebigkeit hämmern sich rasch und nachdrücklich dem Bewußtsein ihrer Zeitgenossen ein. Sie profitieren von der bestreitbaren These, daß die jeweilige Kunst das Ziel, das eine Ziel bestimmt. Jede Angleichung erscheint als Resultat, als Eroberung. Wo der Künstler seine Sache auf sich selbst stellt, ist Weg und Ziel vielgestaltig, weniger eindeutig, für die vielen darum weniger glaubhaft. Überzeugt sind sie meist erst am Ende des Weges, wenn die Übersicht die Klarheit einer Vogelperspektive gibt.

Der Dresdner Otto Lange verdankt dieser Tatsache seine Unbekanntheit. Ab und zu taucht er in Zeitschriften mit einem Holzschnitt oder einem Klischee auf, Hartlaub reproduziert in seinem Buch „Kunst und Religion" den berühmt gewordenen Christuskopf, ein Museumsleiter, ein Verlag interessieren sich für ihn, er hat Aufträge besonders kirchlicher Art, macht in Dresden den einzigen Ehrenschrein für Gefallene, der den Sinn dieser Tragödie nicht verleugnet, er ist eine Zeitlang Lehrer an einer Kunstgewerbeschule, er kann eigentlich alles, sogar modellieren und bauen — aber gerade diese Vielseitigkeit ist schuld daran, daß sich mit seinem Namen noch keine entschiedene Vorstellung verbindet.

Graphiksammler kennen ihn im Gefolge der Brücke. Er ist nicht viel jünger als ihre Gründer, aber in den entscheidenden Jahren arbeitete Lange noch auf dem Bau und blieb um ein paar Pferdelängen zurück. Zwei Jahrzehnte fast war er Handwerker; er verlor dabei Zeit, gewann dafür eine heute seltene Beherrschung aller technischen Möglichkeiten. Epigone der Brückeleute wurde er nicht trotz verwandter Formulierung; der Formel blieb er ferner als mancher der heute Arrivierten. Die Formel aber wurde gerade in den letzten Jahren gern gesehen und hoch notiert. Starkfarbige Holzschnitte dieser Zeit, handwerkliche Kunststücke, sind heute noch sehr gesucht. Als die Dresdner Sezession gegründet wurde (1919), junge Talente aus allen Gegenden sich zusammenschlossen, der Russe Lasar Segall unter ihnen, wurde Otto Lange freier, wandte sich als Graphiker bezeichnenderweise mehr als früher der Lithographie, Kaltnadelradierung und Handzeichnung zu, und einige von seinen letzten hier wiedergegebenen Skizzen zeigen ihn in seiner heutigen Gestalt. In den Federzeichnungen, die wie die Bleistiftstudien gelegentlich auf Reisen entstanden, ist ohne weiteres erkennbar, wie kein Energieaufwand verloren geht. Diese Blätter haben zwar mit „Brücke" und gewalttätiger Formerneuerung nichts zu tun, das Naturorganische wird kaum befehdet. Hier wird scheinbar sorglos aufgeschrieben und unbekümmert drauflosgezeichnet, nach Herzenslust musiziert. Es ist beileibe nichts zurückgenommen, kein Irrtum etwa aufgegeben, aber nach jahrelanger qui vive-Haltung darf der Zeichner endlich etwas lässiger sein,

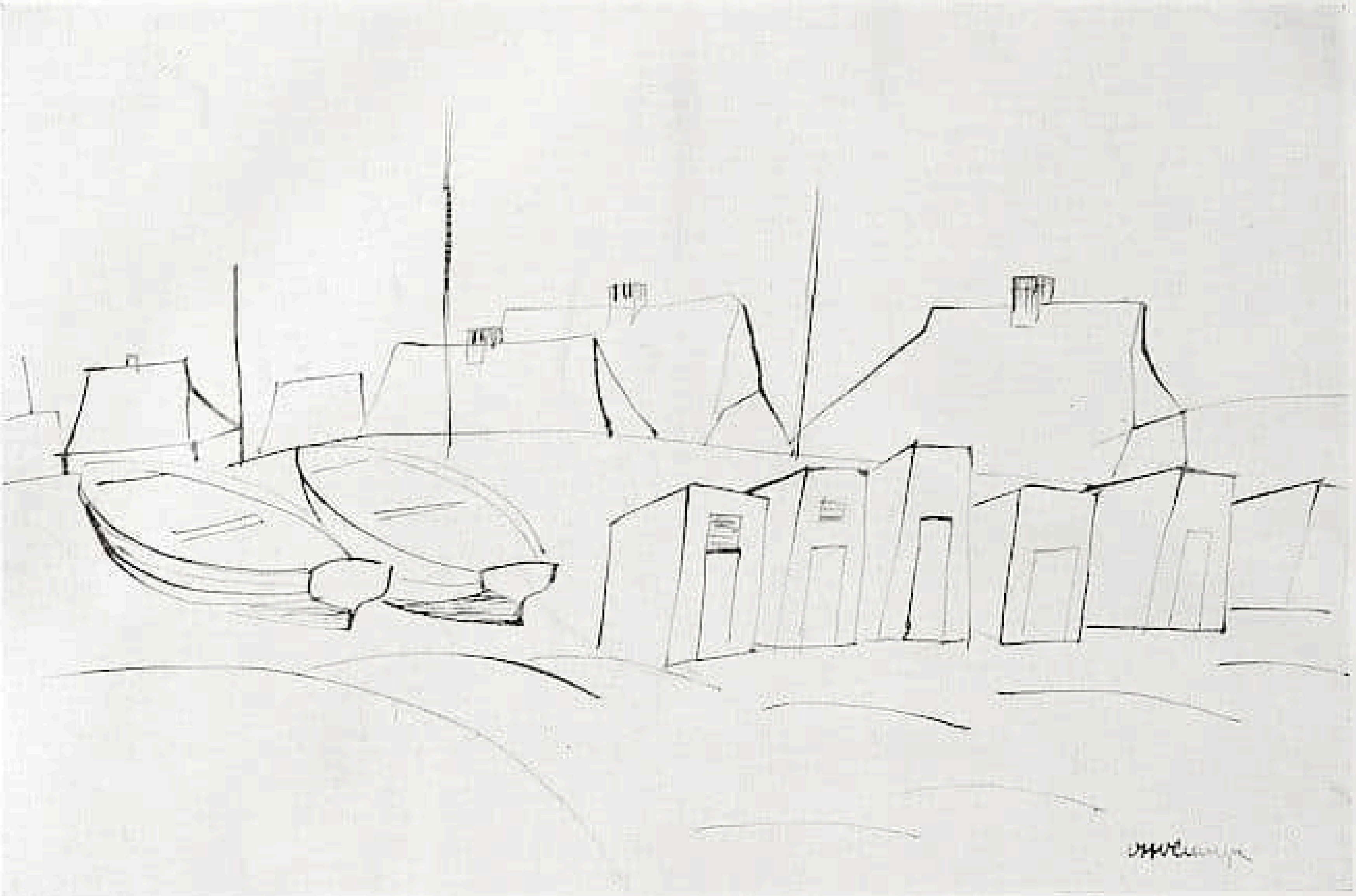
Otto Lange. Bleiſtiftzeichnung.

ſich gehen laſſen; weiß er doch nun, daß er ſtärker iſt als ſeine Wahrnehmung auf der einen, ſtärker als die Konſtruktion auf der anderen Seite. Die jungen Muſiker um Arnold Schönberg waren atonal, als wenn es nicht anders ginge; heute geht es auch anders, der Sinn der Atonalität iſt darum nicht verloren. Die Bergwieſe mit den Sennhütten (1922) hat ſolchen Klang. Man wäre um das Vorzeichen verlegen. Jedes Stück hat ſeine Tonart für ſich und in ſich, und auf den erſten Blick tritt ein Gefühl ein wie beim Anhören einer Muſik von Hindemith. Auch Dur und Moll ſind ohne Bedeutung. Allmählich erſt wird alles überſichtlich, alles iſt an ſeinem Platz und kann nur ſo ſein. Die Beziehung der einzelnen Teile fehlt nicht, ſie iſt nur nicht zurechtgemacht, iſt wie im Leben, wie in der Natur sans phrase, das Ganze eine Sinngebung des ſcheinbar Sinnloſen. So weit ſind die Blätter von Hiddenſee (1921) noch nicht. In ihnen bildet ſich erſt die Handſchrift, um ungehemmt und unbedenklich aufſchreiben zu können. Sie haben im einzelnen die Form, aber noch nicht den Klang. Die „Fiſcherbude“ desſelben Jahres zeigt außerdem eine Eigenſchaft, die heute ſelten geworden iſt, Humor. In dieſer Sprödigkeit und Draſtik iſt er durchaus ſächſiſch, und Lange hat viel von dieſer Stammesart. Es iſt nicht Hans Reimann, nicht der Straße, abgelauſcht und ſäuberlich in ein Herbarium geklebt; es iſt ſchlagfertiger Mutterwitz im Anſehen und Formulieren, Freude am derben und gemütvollen Verzeichnen.

Bei ſeinen letzten Bleiſtiftſkizzen könnte man auf den verwegenen Gedanken kommen, ſeiner ſächſiſchen Abſtammung weiter nachzugehen und eine Beziehung zur beſten Dresdner Landſchaftsmalerei nach 1800 feſtzuſtellen. Wäre es ein Wunder, wenn Otto Lange in ſo vielen Jahren in Dresden etwas von der Muſik dieſer Landſchaft und ihrer Entdecker in ſich einfließen ließe? Und ſollte es ein Zufall ſein, daß gerade beim Übergang über die Alpen, ſagen wir auf dem Wege nach Italien, dieſe Erinnerung alles Schattenhafte verlöre und zu einem blutwarmen Strome würde? Wie dem auch ſei, dieſe Skizzen ſind ein ſchöner Beweis dafür, daß die Kunſt aus der Sphäre des Machens wieder in die Sphäre des Werdens zurückkehrt.

Otto Lange. Federzeichnung.

Otto Lange. Federzeichnung.



Otto Lange. Federzeichnung.

Otto Lange. Federzeichnung.

Neuerſcheinungen

Mit Originalgraphik ausgeſtattete Bücher werden im Bücherſammler angezeigt. — Die hier angegebenen Preiſe entſprechen denen der Verlagsankündigung bei Erſcheinen.

Bücher

Das Zeichen-Büchlein von Gustav Wolf. Verlag Seldwyla, Bern.

Das Zeichen-Büchlein von Guſtav Wolf iſt ein Künſtler-Buch: Dokument jener Richtung, die das Geiſtige in der Kunſt ſucht, und Kommentar des eigenen Schaffens, das fortſtrebt vom Unzulänglichen der äußeren Erſcheinung und vom Perſönlichen der Auffaſſung zum Weſentlichen und Allgemeinen. In ſchlichten Sätzen, von monumentaler Rhythmik mit Worten, denen Prägnanz und Eigenprägung Wucht verleihen, kurz in einer ſchöpferiſchen und biegſamen Sprache, die ſich zu klarer Faſſung einfacher Tatſachen und apodiktiſcher Lehrſätze zuſammenſchließt, um ſich am Ende des Buches im Reichtum der Wortwahl und gewichtigen Bau der Sätze zum Gefäß eines ſtrömenden Bekenntniſſes zu weiten, ſtellt ein bildender Künſtler die Geſinnung ſeines Formenſchaffens hinaus, auf daß ſie Wegweiſer ſei für andere und Zugang gebe zum neuen Ideenreich ſeiner eigenen Formenſymbole. Forderungen allgemeiner Art verbinden ſich mit Äußerungen perſönlichſter Schau, die nur für den Einzelfall gelten, für Guſtav Wolfs eigenes Werk. In ihm hat der Wille zum Geiſtigen den formenzeugenden Geſtalter gefunden, die Theorie ſich zu einem lebendigen Schöpfer verdichtet, der kosmiſches Miterleben und Tiefe des Denkens mit bildneriſcher Kraft vereint. Man erwarte in dem Zeichen-Buch kein Programm vor der Tat wie bei Kandinsky, keine äſthetiſche Analyſe post festum wie bei Hildebrandt: Wolfs eigene Graphik zeugt von der formalen Fruchtbarkeit dieſes Gott-Welt-Glaubens, in dem dieſer moderne Myſte, getragen von dem ethiſchen Pathos der Gegenwart, einen Phantheïsmus von der bildhaften Schau und antikſinnlichen Erlebnisfähigkeit Plotins mit der Verſtandsſtrenge und transzendenten werkabgewandten Richtung Spinozas durchdringt.

Ungebundener Subjektivismus und ſtoffliche Überfeinerung haben zu Haltloſigkeit und Abfall vom Weſenhaften geführt. Den Weg aus dem Zerfall zum Geiſt zu finden, ſucht der Geſtalter Halt und Bindung, indem er ſich zum Mund macht des kosmiſchen Lebens und ſeiner geſetzmäßigen Harmonien und auf ſich nimmt den Zwang des Werkzeuges, auf daß der Geiſt deſſen, das ſich geſtalten will, ungebrochen durch ihn hindurchgehe und ſeine eigene Kraft, auf ſich ſelbſt geſtellt, ſich entbinde im Kampf mit der Materie. Der Weg zum Geiſt führt den Geſtalter durch die Sinnlichkeit, denn „nur durch ſie iſt der Geiſt ihm erkennbar . . . Das Äußere der Welt ſehen aber, das heißt noch nicht ſehen. Erſt was Vorſtellung geworden iſt, iſt geſehen". Auch Farbton und Linienrhythmus ſind dort, wo ſie nicht aus dem Weſen der Dinge tönen, Reiz und Schmuck und lenken ab vom Weſen. Um „Weſentliches eindeutig zu formulieren, gleich Lettern hinzuſtellen", greift der Geſtalter zum Holzſtock, der ihn zur Klarheit zwingt und zum Zuſammenballen der Kräfte. Wolf iſt der Stempel Anfang und Ende des Holzſtocks, der Stempel, der die Type, das Lautzeichen, Übermittlung von Sprache trägt, iſt ihm Träger auch des freien Zeichens, das Form übermittelt und Weſentliches zu Geſtalt bindet; ſo bleibt ihm die Darſtellung im Holzſchnitt in ihrer Vollendung noch eine aus freien Zeichen, Typen des Geiſtes, wie „aus Stempeln zuſammengeſetzte Tafel". Wolf iſt der Zwang zur Geſtaltung nur ein Weg zur Befreiung, „eine Not, die vorüberzieht": durch ihn wird „Werkhaftes zwiſchen den Menſchen geſtellt und den Geiſt . . . Den erwachten Menſchen wird die Not, Werke erſchaffen zu müſſen, verlaſſen haben. Denn was geiſtig iſt und göttlich, iſt unſcheinbar und frei, frei ſelbſt von Erſcheinung und Wirkung."

Dies der Gedankengang der kleinen Schrift, die einige Holzſchnitte, eigene und fremde Beiſpiele von Formenſymbolen begleiten. Sie trägt zu ſtark den, gegen jede kritiſche Einſtellung gefeſtigten Charakter eines in ſich geſchloſſenen Kunſtwerkes und Glaubensbekenntniſſes, um mehr als eine Beſtimmung ihres geiſtigen Ortes zu ertragen. In der Tat droht in den transzendenten Schlußworten der Philoſoph in Wolf dem Künſtler Gewalt zu tun. Der eigene, reine Intellekt reißt die Herrſchaft an ſich, durchſtößt die pantheïſtiſche Einheit des Weltbildes und eine allgemeine Reaktion der Gegenwart auf einſeitigen Voluntarismus und Aktivismus zerteilt die Harmonie ſeines Lebens dualiſtiſch in Handeln und Sein, wenn er den Geiſt, den ſeine Künſtlerſeele in den lebendigen, d. h. bewegten und bewegenden Dingen erlebte, heraus aus den Dingen in die übergeordnete Sphäre eines bewegungsloſen Seins erhebt und dies Sein über die Werkſtatt ſetzt. Zum Heile der Kunſt zeigt Wolfs eigenes Werk den abſoluten Wert des künſtleriſchen Schaffens, der nach Fiedler in der Verlebendigung des anſchauenden Bewußtſeins zu den höchſten Graden ſeiner Entwicklungsfähigkeit beruht.

Ida Ledermann.

Anmerk. der Redaktion: Der Verlag Eugen Diederichs, Jena, bereitet große Mappenpublikationen von G. Wolf vor, deren Proben wir einſehen konnten. Wir werden eventuell zur gegebenen Zeit näher dazu Stellung nehmen. Einſtweilen ſcheint uns in Wolfs Werk ein nicht ungefährlicher Formalismus eine bedeutſame Rolle zu ſpielen.

Aldo Rana, Marco Pitteri. Verlag J. D. E. A. Alinari-Florenz.

Dieſes Werk über den venezianiſchen Kupferſtecher Marco Pitteri, das in eleganter Aufmachung ſoeben erſchienen iſt, beſteht aus einigen Seiten Text, einem unvollſtändigen Verzeichnis der Stiche Pitteris und einer Reihe von Abbildungen. Trotz der allzudürftigen Behandlung des Stoffes, trotz des Mangels an einem vollkommenen Oeuvre-Kataloge, der an und für ſich für Sammler und Kunſtfreunde von Wert wäre, lohnt es, das Büchlein zu erwähnen, weil es eins der allzuwenigen Studien über italieniſche Graphik des 18. Jahrhunderts iſt — eines Jahrhunderts, das auch in Italien hervorragende und leider nur wenigen bekannte graphiſche Künſtler hervorbrachte — und ſomit die Aufmerkſamkeit des Kunſtſtudierenden auf dieſes unerforſchte und reichhaltige Gebiet lenkt und hoffentlich den Anſtoß zu weiteren, gründlicheren und vollkommeneren Studien geben kann. A. C.

Zeitſchriften

Die Probenummer einer neuen Zeitſchrift „Sial" (Société Internationale des Artistes Libres) liegt uns vor. (Redaktion in Rotterdam, Goudschestraat 60a.) Sie ſcheint von lebendigem Geiſt getragen, alſo wieder eine Hoffnung. Aber wir halten es für verfehlt, ein ſolches Unternehmen nach der erſten Äußerung zu beurteilen, ſelbſt wenn ſie programmatiſch ſein ſoll. Programme verkehren ſich heute ſo raſch wie Dinge untergehen. Halten wir uns vorerſt an das, was auf den unteren Rand der Titelſeite des „Sial" gedruckt iſt: „Groote Stroomingen nemen hunt eigen Wegen" und warten wir ab. — Inhalt des Heftes: Manifeſt. — „Die künſtleriſche Situation in Europa" von F. M. Huebner. — Dichtung. Muſik. Philoſophie (auch welche aus den Galgenliedern Morgenſterns). Dazu u. a. Holzſchnitte von Bieling, Gerlwh, Bezaan, Tielens. — „Laat oude tempels en oude idealen ruinen worden, en bouwt nieuwe op een andere plaats." W.

Jahrbuch der Originalgraphik. Herausgegeben von H. W. Singer. IV. Jahrgang. 1922.

150 Exemplare. Der Jahrgang enthält Radierungen folgender Künſtler: Emma Frank, Artur Henne, Graf Kalckreuth, Bernhard Pankok, Adolf Schinnerer, E. M. Geyger, Fritz Hönel, Emma Löwenſtamm, Joſef Pennel, F. A. Weinzheimer. Dazu lieferte der Herausgeber einen willkommenen Textbeitrag über „Das Städtebild in der graphiſchen Kunſt".

Im Heft 2 des Jahrgangs 1922 der Kunſtchronik beſpricht G. Pauli ausführlich das Buch von Heinrich Röttinger: „Die Holzſchnitte Barthel Behams" (Straßburg 1921). Er ſtimmt R. in weſentlichen Punkten nicht zu. Für Pauli iſt der Beweis, Barthel Beham ſei für den Holzſchnitt tätig geweſen, nicht erbracht. Immerhin liege das Verdienſt des Buches darin, daß es viel wertvolles vergeſſenes Material publiziere.

Mappenwerke

Meiſterwerke Engliſcher Schabkunſt von 1757—1833. Hundert Gravüren. Einleitender Text und ausführliches Verzeichnis von Ulrich Chriſtoffel. Nr. 1—140 auf Bütten von van Geldern, Zonen. Nr. 141—300 auf Kupferdruck. Expl. 1—5 in Gzldr., 6—300 in Hlbldr. mit Goldprägung gebunden. Grundpreis M. 350.—. Verlag Franz Hanfſtaengl, München.

Hanfſtaengl hat von jeher die Gravüre mit beſonderer Vorliebe und größtem Erfolg gepflegt. Es iſt darum nicht verwunderlich, daß er die für dieſe Technik ſchönſte und geeignetſte Aufgabe, die Wiedergabe engliſcher Schabkunſtblätter des 18. Jahrhunderts, bis zur größtmöglichen Vollkommenheit löſte. Ein eigenes Waſſerzeichenpapier empfahlen die engliſchen Sachverſtändigen zur Verwendung, als ihnen die Probedrucke vorgelegt wurden. Man begreift das bei der techniſchen Höhe der Nachbildungen. (Die Drucke der Nrn. 1—140 tragen als Waſſerzeichen die Angabe der Papierfirma und das Hanfſtaenglſche Verlagswappen. Blattgröße 52 × 37 cm.) In Ulrich Chriſtoffel, der durch ſein Buch über die romantiſche Zeichnung unlängſt rühmlich hervortrat, hat der Verlag einen geſchickten Bearbeiter der Materie gefunden. Chriſtoffel behandelt im Text „Die Technik der Schabkunſt und ihre Entwicklung", ferner als unerläßliche hiſtoriſche wie pſychologiſche Baſis für dieſe „Die Engliſche Kunſt im 18. Jahrhundert" und „Die Auffaſſung in der Engliſchen Bildniskunſt des 18. Jahrhunderts", ſchließlich „Die Meiſter der Engliſchen Schabkunſt". Ein Verzeichnis der Stecher mit Angabe der Lebensumſtände und der Maler, nach deren Werken ſie arbeiteten, macht die ſchöne Publikation vollends zu einem brauchbaren Handbuch für eine raſche Orientierung über das Beſte und Wichtigſte. Man darf aber bei den unvermeidlichen Zeitpreiſen leider auch in dieſem Fall wieder nur leiſe hoffen, daß wenigſtens unſere Hauptkabinette es zum Gebrauche der Wißbegierigen in ihre Bibliothek werden einreihen können. Wieſe.

Charlotte Berend, Graphiſche Viſionen zu drei Novellen aus Maupaſſants letzter Zeit. (14 Originallithographien in nur 30 Exemplaren hergeſtellt. Die zehn erſten Exemplare von der Künſtlerin mit der Hand koloriert. Einführung von Curt Moreck.) Verlag Fritz Gurlitt, Berlin.

Zu drei jener Novellen aus Maupaſſants letzter Zeit, die, ſpukhaft geſehen, von erotiſchem Rauſch und Wahnſinn erfüllt ſind, hat Charlotte Berend eine Reihe mehrfarbiger Lithos geſchaffen, die an künſtleriſcher Einfühlung in die Vorſtellungen

Große Ausstellung ▽

NEUE GALERIE
Schönemann & Lampl
MÜNCHEN
Residenzstraße
Nr. 25
*

Gemälde allererster Meister

Hollstein & Puppel, Kunstantiquariat, Berlin W15
Meinekestraße 19 (Nahe Bahnhof Zoo) · Telephon Steinplatz 1105

KUNSTAUKTION XXIII / 27. bis 29. November 1922

Kupferstiche,
Radierungen, Holzschnitte, Lithographien, Handzeichnungen
von ca. 1700—1850

Achenbach, Bause, Bolt, Chodowiecki, Dielmann, Dietrich, Freudeberger, Graff, Hosemann, Kauffmann, König, Krüger, Kügelgen, Menzel, Preller, Rethel, Richter, Ridinger, Schroedter, G. F. Schmidt, Wille und andere

Farbige Schweizer Ansichten :: Moderne Radierungen
Englische Karikaturen :: Französische Lithographien

AUSSTELLUNGEN

DEZEMBER

BASEL. Kunsthalle: Basler Künstler.

BERLIN. Der Sturm: Bortnyik, Fuhrmann, Nerlinger, Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen.
— Josef Altmann: Gemälde, Graphik Nik. Braun.
— Paul Cassirer: Gemälde und Plastiken des 14. bis 18. Jahrhunderts.
— Buch- u. Kunstheim K. & E. Twardy: Russische Kinderzeichnungen.
— Caspers Kunstsalon: Henryk Gotlib, Zeichnungen, Corinth, Liebermann, Ohmert, Orlik.
— Graphisches Kabinett J. B. Neumann: Felixmueller, Graphik von Oskar Kokoschka.
— Galerie Alfred Flechtheim: Winterausstellung (Levy, Hofer, de Fiori, Kogan, Sintenis, moderne Franzosen).
— Galerie Ferdinand Möller: Martel Schwichtenberg.
— Glaspalast: Große Berliner Kunstausstellung.
— Fritz Gurlitt: Zeichnungen, Aquarelle v. Alfred Kubin und neue Bilder von Bruno Krauskopf.
— Carl Nicolai: Heinz Graf Luckner.
— Dr. Fritz Goldschmidt - Dr. Victor Wallerstein: Otto Mueller, Bela Czobel.
— Alfred Heller: Gemälde und Aquarelle von Campendonk, Freytag, Heckel, Nolde, Radziwill, Rothe, Schmidt-Rottluff und der Künstlergruppe „Der Fels", Plastik von Herzog.
— Landesausstellungsgebäude: Gruppenbildnisse der juryfreien Kunstschau.
— Neue Kunsthandlung: Bildnisstudien, Radierungen, Theaterskizzen (1897–1922) Emil Orliks.
— Dr. Erwin Rosenthal: Lovis Corinth, Handzeichnungen und Aquarelle.
— Galerie Eduard Schulte: Martin Frost, O. Günther, Gerhard Graf, Ernst Kolbe, Louis Lejeune, Ernst Liebermann, F. M. Lünstroth, Rob. Richter, Ernst Schwartz, Otto Thiele.

BREMEN. Kunsthalle: Bremer Künstlerbund.

BRESLAU. Galerie Stenzel: Konrad v. Kardorff, Gemälde; Ina v. Kardorff, Malereien auf Seide.

CHEMNITZ. Kunsthütte: Karl Hofer.
— Gustav Gerstenberger: Thoma, Böhle, Steinhausen, Stadler, Liebermann, Slevogt, Corinth, v. Zügel, v. Keller, Trübner, Lugo, Schönleber, Lesser-Ury, Hengeler, v. Stuck u. v. a.

DRESDEN. Galerie Arnold: Berliner Sezession.
— F. P. Meusel: Chinesische Malerei.
— Emil Richter: Gedächtnisausstellung René Beeh, Bernhard Kretzschmar, Aquarelle.

DORTMUND. E. M. May: Münchner Künstler.
— Museum: Bernhard Hoetger.

DÜSSELDORF. Galerie Alfred Flechtheim: Winterausstellung (Bretz, Nauen, von Waetjen).

ELBERFELD. Lohmannhaus: Graphik d. „Brücke" und Handzeichnungen, Radierungen v. F. Schickert.
— Städtisches Museum: Steinhausen, Paquet-Steinhausen, Blanche, Schmurr, E. te Peerdt.

FRANKFURT a. M. Galerie Herbert Cramer: Frau Hedwig Rades, Erich Kuhn.
— Galerie Alfred Flechtheim: Eröffnungs-Ausstellung.
— Graphisches Kabinett Heinrich Trittler: Carl Bender, Graphik.
— Kunstsalon Ludwig Schames: Emil Nolde.
— J. P. Schneider jr.: Originalzeichnungen Max Liebermann, Gemälde Lothar von Seebach.
— Kunsthalle: Photographien nach deutscher Plastik.
— Zinglers Kabinett: Daumier, Toulouse-Lautrec, Max Beckmann.

HAMBURG. Commeter'sche Kunsthandlung: Albert Johannsen, Graphik von Hans Meid.
— L. Bock & Sohn: Wähner, G. Niemann, Cucuel.
— Kunstsalon Kunde: James Ensor, Bauer-Saar.
— Kunstverein: Hamburgische Sezession.
— Thesing & Co.: Rousseau, de Vlaminck, Paula Becker-Modersohn, Rohlfs, Lange, Nolde.

HANNOVER. Kestner-Gesellschaft: Berliner und Münchener Künstler, Kleinplastik von R. Sintenis, M. Steger u. a.
— Galerie von Garvens: Alte bayrische und tiroler Hinterglasmalereien, Photographien aus Bali, Afrika, Java, China, Neuerwerbungen der Galerie.

KASSEL. Kunstverein: Modernes Kunstgewerbe.

KIEL. Kunsthaus „tom Kyle": Unbekanntes aus dem Nachlaß von Paula Becker-Modersohn.

KÖLN a. Rh. Galerie Alfred Flechtheim: Eröffnungs-Ausstellung.
— Hermann Abels: Johannes Thiel.
— Galerie Goyert: Lyonel Feininger.
— Kunstverein: Alte Malerei aus Kölnischem Privatbesitz.

LEIPZIG. Kunstverein: Mathey, Jawlensky, Ivo. Hauptmann.
— P. H. Beyer & Sohn: Gemälde und Graphik von Max Lingner, Graphik von Jawlensky, Lindgens, Beeh, O. Th. W. Stein, Schrimpf, Kisling, Eberz, Scharff, Seewald, Heckel und Davringhausen.

MÜNCHEN. Galerie Bachstitz: Goya, Rubens, Cossiers, Bol, Wilson, Couture, Coypel, Raeburn, Pieter de Grebber, Cuyp, Kalf, Roestraeten, ferner antike Gläser, Renaissance-Bronzen, Golddosen, Fayencen, Miniaturen, Elfenbeine, Skulpturen usw.
— Galerie Caspari: Olaf Gulbransson.
— Der Buchladen: Emil Nolde.
— Hans Goltz: Jubiläumsausstellung Zehn Jahre neue Kunst in München. I. Teil.
— Kunstverein: Neuhaus, Zoneff, Nachlässe von Beggrow-Hartmann und Nonnenbruch.
— Moderne Galerie Thannhauser: Kurt Kühn, Gemälde, Georg Ehrlich, Graphik.
— Neue Galerie: Carl Korthaus-München. Dosen, Miniaturen, Ausgrabungen usw.

NÜRNBERG. Albrecht-Dürer-Verein, Kunsthalle: Winterausstellung der Nürnberger Sezession.

PARIS. Galerie Georges Petit. Mme du Monceau, Fougerat, G. di Palma, André Davids, Roméo, Dumoulin, Redelsperger.
— Galerie Simon: Les peintres inconnus.
— Bernheim jeune: Gemälde von Marguerite Cressay und Rolland Chavenon.
— Galerie Joseph Billiet & Co.: Moïse Arnaud, Iwan Cerf, Deshayes, Jean Deville, Le Wino, Gimond.
— Galerie „L'effort Moderne": Synthèse et Construction, Braque, Csaky, Gleizes, Gris, Léger, Metzinger, Picasso, Survage, Valmier, Herbin.

STUTTGART. Kunsthaus Schaller: Gemälde von Theodor Werner und Erna Raabe.

WIEN. Würthle & Sohn: Harta, Gemälde und Zeichnungen.

WIESBADEN. Galerie Banger: Gemälde und Graphik von Prof. Wilh. Steinhausen.
— Kunstsalon Schäfer: Moderne Graphik.
— Nassauischer Kunstverein: Erbslöh, Kanoldt, Völcker, Lindenfels, Paul Klee.

WORMS. Städtische Sammlungen. Japanische Farbenholzschnitte und Simplizissimus-Zeichnungen.

ZÜRICH. Galerie Neupert: Ferd. Hodler.
— Kunsthaus Zürich: Haller, Plastik; Gemälde u. Graphik: Burckhardt, Guerzoni, Haller, Kohler, Mülli, Stückgold, Vibert.

— oder besser gesagt — Halluzinationen des Dichters so leicht ihresgleichen nicht finden dürften. Erstaunlich, wie sehr hier die Kunst einer Frau dem Geist diesen Dingen nahekommt, wie sich im krausen Spiel der Linien sowohl das geheimnisvolle wie das erotische Element zu einer Bildmäßigkeit verdichten, die — obwohl von unvergeßlichem Eindruck — doch jenseits jener Linie steht, auf der minder begabte Naturen allzu leicht durch Deutlichkeit verletzen. Diese Blätter haben vielmehr einen fast gallischen Esprit, sind aus der reinen Freude an der Idee heraus geworden und schließen mit einer Kraft von nicht alltäglichem Formungsvermögen eine Welt heterogenster Gefühle und Gesichte auf, die nicht zuletzt von der vor solchen Aufgaben Maupassant durchaus ebenbürtigen künstlerischen Begabung einer Charlotte Berend restlos überzeugen. Alles in allem eine Mappe, die nur die voll goutieren können, die wie die Künstlerin selbst auch diesen bis an die äußerste Grenze novellistischen Gestaltens rührenden Gesichten ihre menschlich dichterische Fülle nachzuempfinden vermögen. Biermann.

„Europa." Vierzehn Steinzeichnungen von Theo Scharff. Mit begleitenden Worten von F. v. Ostini. Georg Müller Verlag, München.

Ein Kulturfilm rollt sich in vierzehn Bildern ab; er steht auf geschichtsphilosophisch höchst anfechtbaren Voraussetzungen, die in ihrer Ahnungslosigkeit von den summarischen Begleitworten noch unterstrichen werden. Die Spenglersche Abrechnung mit Europa ist dagegen eine heroische Tat. Der Zeichner Theo Scharff, ein in Australien geborener Deutscher, der erst nach dem Krieg nach Europa kam, verfügt so wenig über Können und graphische Mittel, daß seine Blätter nicht einmal als Originaldrucke wirken, eher als Wiedergaben von Federskizzen zu einem Geschichtswerk für die reifere Jugend. Es hätte einer gewaltigen Phantasie bedurft, um Themen wie Tyrannei, Revolution, Demagogie, Kapitalismus, Krieg in konkrete Vorstellungen zu fassen, und einer noch viel größeren Phantasie der Hand, um Bilder entstehen zu lassen, die schon durch die Handschrift zu überzeugen imstande wären. Von Handschrift ist keine Rede, selbst nicht von einer nachgeahmten. Die Ursprünglichkeit des Australiers ist lediglich Ahnungslosigkeit und Georg Müller war nicht gut beraten, als er die Herausgabe dieser Blätter übernahm. Weit begabtere Graphiker suchen nach einem so verdienstvollen Verlag. Grohmann.

Sepp Frank, Exlibris. V. Nr. 1—15 auf Japan, Nr. 16—100 auf Van Geldernbütten mit China-Unterlage. In Mappe. M. 3000.— und 1500.—. Verlag Franz Hanfstaengl. München 1922.

Georg Erler, Exlibris. Ausg. A: signiert M. 375.—; B: M. 225.—; Luxusausg. auf Japan: M. 525.— in Mappe. Verlag Otto Wigand, Leipzig 1922.

Die fünfte Serie, zehn Blatt Radierungen, der Exlibris von Frank, fügen weder dieser Gattung von „Gebrauchsgraphik" noch der Kunst dieses gewandten Radierers Wesentliches hinzu. Das Exlibris ist für uns Heutige einstweilen weiter künstlerisches Problem. Man darf an Vollkommenheiten wie die Wappen- oder Vignetten-Bucheignerzeichen der Renaissance und des 18. Jahrhunderts nicht denken. Exlibris ertragen offenbar — es klingt paradox — keine Literatur, keine Symbole mit gedanklicher Basis. Das Verfahren ist zu naheliegend, ist bequem und betört. Kleine Bilder sollen Exlibris auch nicht sein. Aber was? Bucheignerzeichen, Charaktere, Stempel, Symbol im heraldischen Sinn am ehesten. Frank tut hier und da Anläufe in dieser Richtung, mit wenig Erfolg. Die Gediegenheit seines Könnens nötigt dennoch Achtung ab.

Unbegreiflich anspruchsvoll erscheint es demgegenüber, Blätter eines Georg Erler in einer Mappenausgabe herauszubringen. Weder Können noch Wollen rechtfertigen das. Es mangelt nicht nur an jeglicher halbwegs originellen Erfindung (die auch noch wenig bedeuten würde), sondern oft genug am technischen Können. Leichte Ware, keine ernste Kunst. Wiese.

Die Künstlergemeinschaft „Der Fels", über deren erste Veröffentlichung, ein Flugblatt, wir an dieser Stelle bereits berichteten, scheint die in unseren Zeitläufen in ziemlichem Ausmaß nötige Aktivität zu besitzen, die heute allein am Leben hält. Jedenfalls liegen schon wieder drei neue Veröffentlichungen der Gruppe vor, die ein etwas schärferes Bild als die erste Veröffentlichung wenigstens von einigen ihrer Mitglieder geben. Eine Mappe: Einblattdrucke, erste Folge, enthält je eine Lithographie von Bronstert, Fuhrken, Hauser, Hilker und Wörlen. Ein auf die dritte Umschlagseite gedrucktes Begleitwort von Heinz Klapproth sucht, ein wenig überschwänglich, die einzelnen Künstler zu charakterisieren. So etwas bringt einer solchen Sache vielleicht keinen Nutzen, auch wenn es gut gemeint ist. Man sollte sich, muß etwas gesagt werden, ausschließlich erst einmal auf Tatsachenangaben beschränken, vor allem über Geburtsort und -Jahr, eventuell Lehre, Schicksal und Lebensgewohnheiten. Das läßt den Umkreis erkennen und fördert oft die Gerechtigkeit des Urteils, vor allem der Vielen, die solcher Krükken bedürfen. — Unter den fünf Blättern der Mappe, von denen keines die mittlere Qualitätsebene bedeutsam überragt, keines völlig eindeutig eine Persönlichkeit kennzeichnet, hat die Brückenlandschaft von Bronstert noch manche leere Stellen, die Illustration Fuhrkens zu Strindberg manches Äußerliche, nicht durchaus Zwingende; ist der Mädchenkopf Wörlens untadelig

gezeichnet; Hilkers drei Menſchen mit den Pferdchen ſtrahlen eine gewiſſe Unheimlichkeit aus einer uns unbekannten Taſtwelt. Daß dieſer Künſtler taubſtumm iſt, gibt den logiſchen Schlüſſel zu dem Erlebnis. Von einer ſchönen Einheit im Aufbau iſt das Blatt mit Suſanna und den beiden Alten von Carry Hauſer. Dieſe Fähigkeit des Künſtlers zu geſchloſſener Geſtaltung findet ſich in erhöhtem Maß in den Holzſchnitten des „Buches der Träume“. Das Blatt „Das Mädchen“ iſt eine runde Leiſtung, „Im Aufzug“ auch rhythmiſch und raumſuggeſtiv reizvoll. Den Holzſchnitten dieſes „Blockbuches“ gegenüber ſind die „Das Erleben des Waldes“ betitelten neun des Büchleins von Wörlen weder formal recht zwingend, noch zeugen ſie von jener Phantaſie, die mir das Thema zu fordern ſcheint. Nicht übel iſt das Titelblatt. Erfreulich iſt die Ausſtattung der drei vorliegenden Publikationen; bei aller Anſpruchsloſigkeit von einem Geſchmack, der die ſolideſte Baſis hat: das Handwerk. Die „Blockbücher“ ſind von den Künſtlern offenbar in vollem Umfange ſelbſt hergeſtellt. Sie haben etwas Perſönliches, das einem zu Büchern Vertrauen faſſen läßt. — Die Mappe erſchien in 200 Exemplaren, die Blockbücher bisher in 30 Exemplaren (M. 600.—). Wieſe.

* * *

Die Galerie Flechtheim, Berlin, ſetzt die Reihe ihrer Drucke fort. Während die Drucke I—XVI in Mappenform erſchienen, kündigt der Verlag in einem beſonderen Proſpektbüchlein nunmehr ſechs Bücher an, die den Graphikſammler intereſſieren dürften, weil bedeutende Künſtler in ihnen als Illuſtratoren (nicht im ortsüblichen Sinne, ſondern als Nachſchaffende oder Wahlverwandte) auftreten. Maſereel ſchuf zu Sternheims „Fairfax“ zehn Lithos, Pretzenfelder acht handkolorierte Radierungen und Groẞmann eine Lithographie zum „Janmaate“ von Ringelnatz; Orlik fünf Radierungen und eine Lithographie zu: Tilla Durieux, „Spielen und Träumen“ (Autobiographiſches); Karl Hofer zehn Lithographien zu Liebesgedichten von A. v. Hatzfeld. Moiſſey Kogan ſchmückte die Dichtung „Jizo“ von Karl With mit zwölf Holzſchnitten und Otto Schoff die Novelle Fahrensleute von Ringelnatz mit zehn Kaltnadelradierungen. Das ſchön illuſtrierte Ankündigungsbuch unterrichtet ferner über die für 1923 in Vorbereitung befindlichen Publikationen, enthält vor allem ein vollſtändiges Verzeichnis der bisher erſchienenen Mappenwerke und eine Aufſtellung von Büchern der Galerie Simon, Paris, die für den Graphikſammler aus dem gleichen Grunde wie die Flechtheim-Drucke von hohem Intereſſe ſind. Denn keine Geringeren wie Braque, Derain, Léger, Gris, Laurens und Vlaminck treten in ihnen mit graphiſchen Arbeiten auf.

Der Verlag Ernſt Heinemann, München, eröffnet ſeine Tätigkeit mit einer Mappe von Ernſt Penzoldt: Shakeſpeare-Schildereien. Sechs Kaltnadelradierungen. Blattgröße 50×65 cm. Nr. 1—10 auf echt van Geldern in Mappe, von Max Schedl, München, mit der Hand in Hlbpgm. gebunden etwa M. 7200.—; Nr. 11—100 auf Kupferdruck in Hlblwd.-Mappe etwa M. 3000.— (Subſkriptionspreiſe).

Handzeichnungen Holländiſcher Meiſter aus der Sammlung Dr. C. Hofſtede de Groot, Haag. 50 ausgewählte Zeichnungen des 17. Jahrhunderts in mehrfarbigem Lichtdruck. Herausgegeben von Felix Becker. 525 Expl. in Mappe. Hlbpgm. M. 10000.—; Belgien und Frankreich Frcs. 250.—; Dänemark und Norwegen Kr. 90.—; England £ 4.—; Holland fl. 45.—; Schweden Kr. 70.—; Schweiz Frcs. 100.—; Vereinigte Staaten $ 20.—. Erſcheinungstag: 28. Oktober. Für Anfang November wird das Erſcheinen einer engliſchen Ausgabe angekündigt. Ca. M. 14000.—. Verlag Bernhard Tauchnitz, Leipzig.

Werner Schramm, Begegnungen. Zwölf Lithographien mit einem Gedicht von Kurt Heynicke als Vorwort. 5 S., 12 Taf. 49×39 cm. Ausgaben der Galerie Flechtheim. 18. Werk. Ausg. A, jedes Blatt handkoloriert. Hlblwd.-Mappe M. 1200.—; Ausgabe B Papp-Mappe M 800.—. Düſſeldorf, Berlin, Frankfurt a. M., Galerie Alfred Flechtheim. 1922.

Der Verlag Paul Caſſirer, Berlin, kündigt an: Detlev Frh. von Hadeln: Die Handzeichnungen des Giacomo Tintoretto. Num. Ausgabe von 1200 Expl. mit 72 Lichtdrucktafeln 35×25 cm. Nr. 1—100 in Hlbldr.-Bd., etwa M. 5000; Nr. 101—1200 in Gzlwd.-Bd., etwa M. 4000.

Ende Oktober ſoll im gleichen Verlage erſcheinen: Rudolf Groszmann: Unold v. Kaltenquell. 43 handkolor. Steindruckzeichnungen. Ausgabe A: 1—60 auf echt Zanders-Bütten in Seide geb. mit farbiger Einbandzeichnung des Künſtlers, etwa M. 10000. Ausgabe B: 61—180 auf deutſchem Bütten, etwa M. 6000.

Ausſtellungen

Berlin. Dr. Erwin Roſenthal zeigt zur Zeit eine Ausſtellung von Handzeichnungen und Aquarellen von Corinth. Uns liegt der Katalog dieſer Veranſtaltung vor. Es iſt ihm ein kurzes Vorwort Meier-Graefes (von der gewohnten Treffſicherheit und Gewandheit dieſes klugen Autors) vorangeſtellt. Ausſtattung und Druck ſind vorbildlich und der Sache würdig. Eines der unheimlich eindringlichen Selbſtbildniſſe des letzten Jahres iſt auf einer Tafel beigegeben. Wir hoffen, auf die Ausſtellung in Kürze noch näher eingehen zu können.

Paris. Bernheim Jeune veranstaltet in diesen Tagen eine Ausstellung von Handzeichnungen der Louise Hervieu und gab aus diesem Anlaß einen 122 Nummern zählenden Katalog heraus.

Zürich. Im Kunstsalon Wolfsberg wird in Kürze eine Ausstellung französischer Graphik eröffnet, die unter dem Patronat des Pariser Ministeriums steht und einen umfassenden Überblick sowohl über die ältere als auch die moderne französische Graphik einschließlich Picassos und der Kubisten geben soll. Es handelt sich also bei dieser Veranstaltung um ein Gegenstück zu der im Sommer vorigen Jahres an der gleichen Stelle stattgefundenen Ausstellung deutscher Graphik. Es wird zweifellos interessant sein, an Hand beider Veranstaltungen wertvolle Vergleiche zu ziehen. Ähnliches ermöglicht übrigens der dieser Tage erscheinende neue Band des Jahrbuchs der jungen Kunst, der einen besonderen Graphikteil und in diesem u. a. aus der Feder von Maurice Raynal einen reichillustrierten Beitrag über die neue Graphik in Frankreich enthalten wird. n.

Der Markt

Berlin. Hollstein & Puppel. XXIII. Kunstauktion. Der mit einer Reihe von Tafeln ausgestattete Katalog führt an: Nr. 1—1256: Kupferstiche, Radierungen, Handzeichnungen deutscher Künstler von 1700—1850 (gut vertreten Chodowiecki, Menzel, Ridinger usw.); Schweizer Ansichten, viele schöne und seltene Blätter. Nr. 1257 bis 1361: Karikaturen, besonders von Cruikshank, Gillray, Rowlandson, darunter zahlreiche Napoleonica. Nr. 1362—1705: Lithographien. Reiche Auswahl von Boilly, Charlet, Daumier (vorzüglich), Gavarni, Grandville, Raffet, Vernet. Nr. 1706 bis 1893: Moderne Graphik. Diese ist diesmal nicht sehr umfangreich vorhanden und weist keine Schlager auf. Das meiste Interesse werden ohne Zweifel bei dieser Versteigerung die Lithographien finden. — Für Beteiligte sei hiermit die Verkaufsordnung angezeigt: Montag, 27. Nov., vorm. (ab 10 Uhr) Nr. 1—344; nachm. (ab 4 Uhr) Nr. 345 bis 651. Dienstag, 28. Nov., vorm. Nr. 652—1036; nachm. Nr. 1037—1361. Mittwoch, 29. Nov., vorm. Nr. 1362—1576; nachm. Nr. 1577—1893.

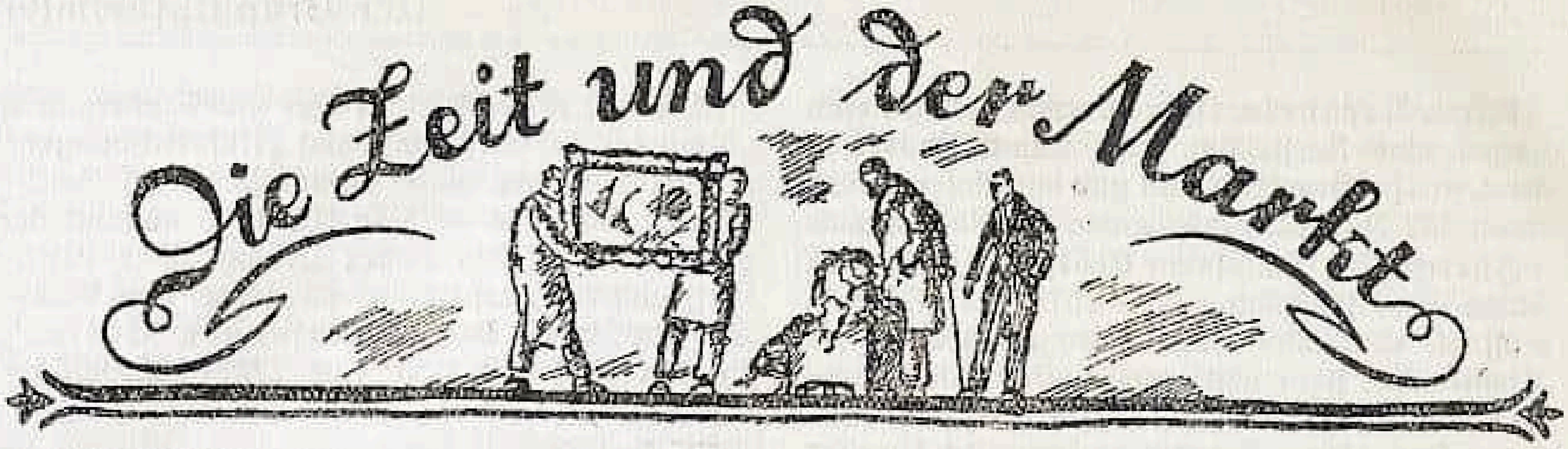
Der Euphorion-Verlag, Berlin, gibt bekannt, daß er die gesamte Einzelgraphik des Hyperion-Verlages, München, übernommen habe. Es handelt sich um Blätter von Beeh, Ehrlich, Großmann, Kubin, Meidner, Otto Müller, Nauen, Pechstein, Rohlfs, Schmidt-Rottluff, Schülein, Seewald und Unold. Auch „Die Schaffenden", herausgegeben von Paul Westheim und bisher bei Gustav Kiepenheuer in Potsdam verlegt, werden vom IV. Jahrgang ab im Euphorion-Verlag erscheinen.

Die gesamte Graphik Marc Chagalls wird künftig im Verlag von Paul Cassirer, Berlin, erscheinen, zunächst eine Folge von Radierungen „Mein Leben" und ein Band „Aufzeichnungen" mit Abbildungen nach Aquarellen und Zeichnungen Chagalls. — Von Barlach kündigt der gleiche Verlag ein neues Drama „Der Findling" mit 20 Holzschnitten an, ferner eine Volksausgabe von „Die Wandlungen Gottes". Von Kokoschka soll eine „Matthäuspassion" erscheinen.

Als Strichätzung auf Japanpapier erschien im Verlag „Der Sturm", Berlin, eine typische Schwarzweiß-Zeichnung des Malers Peri (Bildgröße 25×36 cm. Preis ca. M. 75.—).

Leipzig. Curt Naubert versendet den Lagerkatalog 4: Handzeichnungen und Aquarelle alter und neuerer Künstler. Er ist bei aller Bescheidenheit mit zwei guten Tafeln ausgestattet und bringt vor allem von weniger großen Namen, besonders des 19. Jahrhunderts, mancherlei Beachtenswertes (Ludwig Friedrich, Füßli d. J., Ed. Hildebrandt, E. Ille, Stanisl. Kalckreuth usw.).

London. Die Firma Maggs Bros. (34 und 35, Conduit Str. New Bond St. London W) übersandte uns ihren reich illustrierten Katalog Nr. 430, 1922: Engravings, Etchings and Drawings. I. Historical Portraits, II. Naval and Military-Battles and Rewies, III. Views of Famous Cities etc., IV. Etchings and Engravings by the Old Masters (Dürer, Rembrandt and others), V. Etchings by Modern Masters (Whistler, Cameron, Haden, Zorn and others), VI. Drawings by Ancient and Modern Masters (Zusammen 636 Nummern). Die Auswahl ist überaus gut. Allein die Porträts englischer See- und Kriegshelden sind in über 100 Blättern erster Stecher vertreten (das Porträt Nelsons von W. Barnard nach L. Abbott kostet z. B. £ 63, d. s. 2 1/4 Million Mark). Auch die Abteilung der Seebegebenheiten und die berühmte Stätte ist vorwiegend von Interesse für englische Interessenten. Genannt sei ein farbiges Aquatintablatt von Hammer nach Thomeier: Vue de Dresde prise de la Partie Occidentale de la Ville-neuve (£ 12/12 s). Unter den „Alten Meistern" fällt Andrea Andreani mit seinem Triumph Julius Caesars nach Mantegna (in chiaroscurs) auf. Die zehn Blatt und eine Beigabe kosten £ 105. Unter den Dürerblättern (23) befindet sich die Melancholie (£ 85), unter denen von Rembrandt (22) das Opfer Abrahams und die Verkündigung an die Hirten. Bei der modernen Graphik liegt der Nachdruck naturgemäß auf den englischen und amerikanischen Radierern. In der Gruppe der Handzeichnungen wurden eine ganze Reihe Blätter von Thomas Rowlandson, meist Aquarelle, angeboten. Beschlossen wird der schöne Katalog durch eine Auswahl japanischer Farbholzschnitte. Im übrigen lehrt er wieder einmal, daß man in Deutschland Kunst noch immer allzu billig kauft.



Kunstpolitik

Zur künstlerischen Gefährdung Münchens

Der Maler Campendonk verläßt die Umgebung Münchens, in der er reichlich unbeachtet seit Jahren lebte (Seeshaupt am Starnbergersee). Man eröffnet jetzt in Frankfurt bei Zingler eine Ausstellung seiner neuen Arbeiten. Campendonk, aus Krefeld stammend, siedelt in die Umgebung dieser Stadt über, wo ihm ein Mäzen in großem Garten ein Haus mit Atelier gebaut hat. München verliert wieder einen seiner wichtigsten Maler. Der ganze Kreis, dem Campendonk angehörte und der vor dem Krieg in Oberbayern saß, sich um das Dokument des „Blauen Reiter" gruppierend, ist für München verlorengegangen. Man kann schon heute sagen, daß diesem Kreis in der Entwicklung der modernen deutschen Malerei eine entscheidende Rolle zufiel. Franz Marc, einer der bedeutsamsten Maler des ganzen heutigen Europa überhaupt, fiel im Kriege. Man tut Marc in München heute dreifach unrecht. Einmal, indem man vergißt, wie bald sein Leben, das noch ungeahnte Möglichkeiten in sich barg, abbrach. Ferner durch eine posthume, reichlich breite Veröffentlichung frühester Jugendproduktion, in der er sich noch nicht gefunden hatte, während der umfassende Nachlaß seiner zwei Reifeperioden ein verstecktes Dasein in Ried führt. Schließlich, indem man Geschmeidigkeit, Maß und Milde heute ebenso direkt mit Untiefe und Dekoration verwechselt, wie man diese Begriffe im 19. Jahrhundert gerade mit „Bedeutung" verband. Macke, jenem Kreis eigentlich angegliedert, eine derbere, undifferenziertere Natur, jedoch von großer Naturkraft, fiel ebenfalls im Felde. Kandinsky, der theoretisch bewußteste Vertreter jener neuen Kunst, siedelte nach Rußland über und wurde vor kurzem an das „Bauhaus" nach Weimar berufen. Paul Klee, der Gruppe nicht fernstehend, ging in gleicher Funktion an Weimar verloren. Weisgerber, der am meisten eingeleuchtet hat, weil er innerhalb neuer Bildmittel eigentlich die gefällige Tradition der Münchner „Scholle" fortsetzte, wurde durch den Tod entführt. Schrimpf, seit einigen Jahren eine symptomatische Kraft der allerjüngsten, nachexpressionistischen Phase und in Italien sehr geschätzt, hat einen Ruf nach Nordamerika. Edwin Scharff, der Maler, Graphiker, Plastiker folgt einer Berufung nach Berlin.

Für Stammespolitiker sei angemerkt, daß es sich großenteils um geborene Bayern handelt.

Welche Blüte wäre der neuen Münchner Kunst beschieden gewesen, wenn alle Genannten dort geblieben wären, mit all dem, was führende Köpfe nach sich zu ziehen pflegen. Möchte der jetzt gegründete Beirat für bildende Kunst am Bayrischen Kultusministerium, auf den man Hoffnung setzt, den richtigen Prozentsatz „junger" Menschen unter sich haben, damit in all den Fällen, wo es irgend möglich ist, gelingt, das Gute in statu nascendi zu fassen und zu halten. Wenn nämlich eine Kommission so gestrig oder so instinktlos wäre, daß sie auch nur das berühmte Jahrzehnt der Bewährungsfrist abwarten müßte, bevor sie zugreift, so ist es meistens schon zu spät. In zweifachem Sinne: Der Künstler ist in der eigentlichen Zeit äußerer Not und des kräftigsten Anstiegs (vor der allgemeinen Abstempelung) nicht gestützt worden. Und der Staat muß hundertfach zahlen, was er einst um Weniges sich hätte sichern können.

Alle mit Instinkt geleiteten Sammlungen entstehen umgehend — oder erst nach Jahrhunderten. Die Zeit dazwischen aber ist menschlich wie pekuniär die ungünstigste und ärmlichste für den Besteller, Sammler, Förderer. R.

Sammlungen

Vom Germanischen Museum

Während der Neubau am Kornmarkt, dessen Einrichtung im vergangenen Jahre abgeschlossen wurde, die Denkmäler der hohen Kunst in sich birgt, sind die kulturgeschichtlichen Sammlungen, insbesondere die volkskundlichen Abteilungen und die deutschen Altertümer, im alten Teil des Museums verblieben. Ihre Umgruppierung wie auch mancherlei bauliche Veränderungen haben die Herausgabe eines neuen Wegweisers durch die Sammlungen im alten Bau notwendig gemacht. Bearbeitet von Fritz Traugott Schulz und erschienen im Selbstverlage der Anstalt, gibt er ein anschauliches Bild der Bedeutung der verschiedenen Abteilungen und unterrichtet er über den wesentlichen Inhalt der einzelnen Säle und Kabinette. Begonnen wird mit dem

Gemälde / Antiquitäten
Plastik / Möbel

DER MARKT

Graphik / Bücher
Münzen / China u. Japan

Bornheim's
Kupferstich-Kabinett
Antonsgasse 5 Köln Erste Etage
Englische und französische Stiche des 18. Jahrh. (farbig und schwarz) — Frühe Drucke — Porträts — Handzeichnungen
ANKAUF Gute Gemälde VERKAUF

PETER KRONTAL
Antiquitäten
Berlin W 62, Landgrafenstraße 19, nahe Lützowplatz · Telephon Lützow 8600

Rheinland-Verlag
VLEUGELS & WOLTERS
Abteilung: KUNSTHANDEL
Alte Kunst und altes Kunstgewerbe
ANKAUF :: VERKAUF
KÖLN, Auf dem Berlich 33a

Kunstbuchhandlung und Antiquariat
Friedrich Rechfelden
MÜNCHEN
Schellingstraße 69 :: Fernruf 57252

In dieser Tafel kostet
1 Feld: 1 mal . . . . . M. 500.—
6 mal M. 2850.— = M. 475.— pro Aufnahme
12 mal M. 5400.— = M. 450.— pro Aufnahme
24 mal M. 9600.— = M. 400.— pro Aufnahme

Antike Möbel
in allen Holz- und Stilarten, Kunstgegenstände aller Art verkauft preiswert an Händler
Fa. „KUNSTANKAUF"
München, Sonnenstr. 19 (Tel. 55878)
(2 Min. v. Stachus)

RUDOLF SCHMID
Tel. Nr. 4007 **FREIBURG i. Brg.** Goethestr. 50
ANTIQUITÄTEN:
Möbel / Gemälde
China und Frühmeißner Porzellane
Stoffe / Antike syrische Gläser / Koreanische und japanische Teezermoniengefäße

Antiquariat **V. A. HECK, Wien I**
Kärntnerring 12
KATALOG IV
Bibliotheca magica et pneumatica Festetitsiana
Umfangreiche und wertvolle Sammlung zur Geschichte der Geheimwissenschaften (Astronomie, Astrologie, Chemie und Alchemie, Freimaurer, Magie, Mystik, Alte Medizin usw.)
1450 Nummern / KATALOG 200 MARK

Gemälde alter Meister
ersten Ranges
H. HEYNE
Kunstmaler
MÜNCHEN / GEORGENSTR. 40
Telephon 33903
ANTIQUITÄTEN

KUNSTHANDLUNG
Georg Dümlein, München
THERESIENSTR. 45/o.

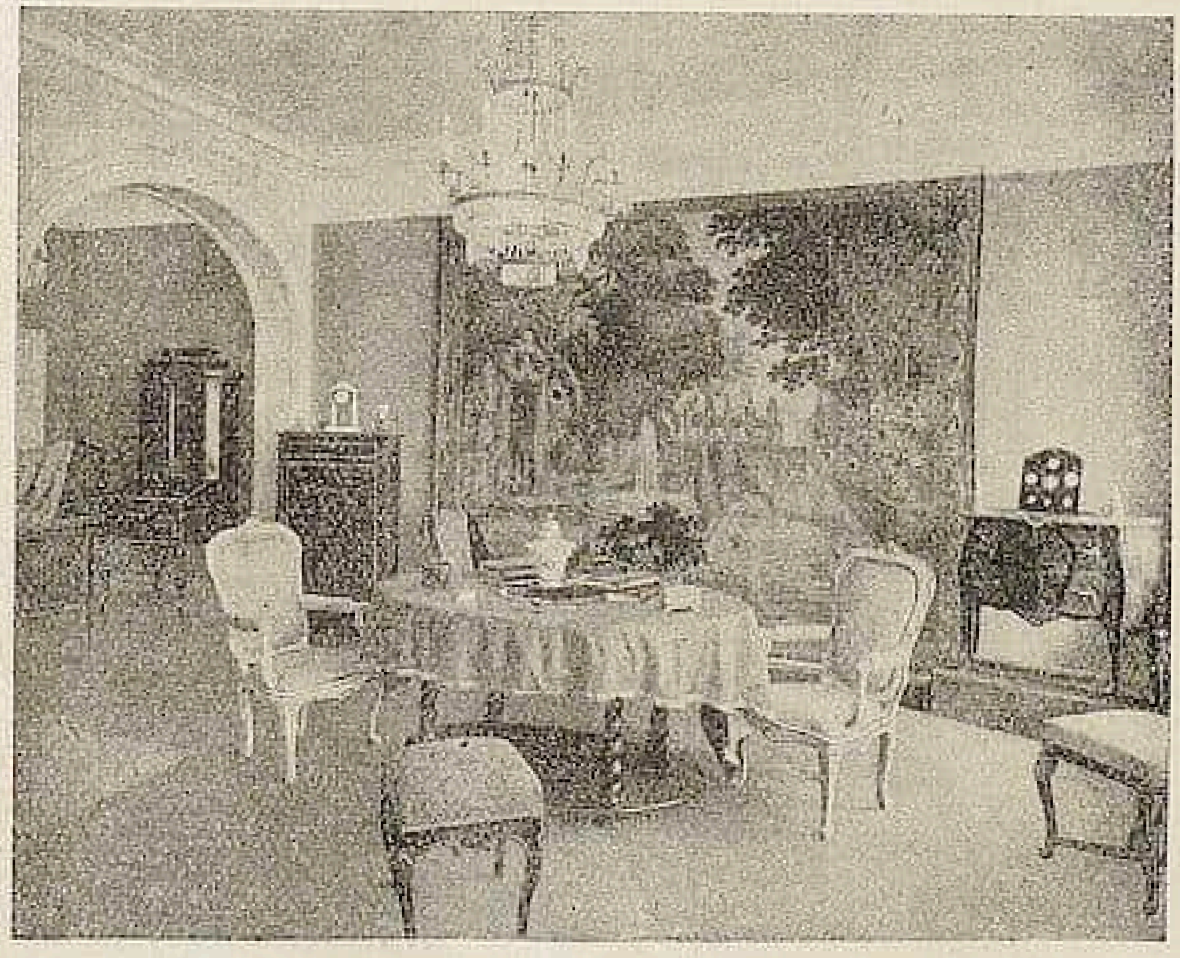
Gemälde:
PROF. FUTTERER, FRZ. MARX, JULIUS SEYLER, A. STÄBLI USW.

Graphiken:
DÜRER, REMBRANDT, KLEINMEISTER, MEID, THOMA, LIEBERMANN, SLEVOGT, ZORN USW.

ANKAUF GANZER SAMMLUNGEN IN JEDER PREISLAGE. ERBITTE ANGEBOTE

PAUL LANGE
FERNSPRECH. Nr. 25536 MÜNCHEN BANK-KONTO DARMST. BANK
MAXIMILIANSTR. 32
VORNEHME
WOHNUNGSEINRICHTUNGEN
IN ALLEN STILARTEN
ANTIQUITÄTEN

NORBERT FISCHMANN / MÜNCHEN
KARLSTRASSE NR. 12



GEMÄLDE
BEDEUTENDER
MEISTER

*PLASTIKEN DES
MITTELALTERS
MINIATUREN
STICHE
und
sonstige hochwertige*
ANTIQUITÄTEN

*

ANGEBOTE ERBETEN

PAUL BOTTENWIESER

GEMÄLDE ALTER MEISTER

FRANKFURT a. M. / BERLIN W 9
Friedberger Anlage 16 Bellevuestraße 5

an das neue Lapidarium anschließenden Verbindungsgang. Von dort wird der Besucher durch die Kreuzgänge mit der kunstgeschichtlich, geschichtlich und trachtengeschichtlich bedeutsamen Sammlung von Gipsabgüssen alter Grabsteine und Grabdenkmäler, die neuaufgestellten Abteilungen der römischen Altertümer sowie der fränkischen und merowingischen Denkmäler in die alte Kartäuserkirche mit den anstoßenden beiden Kapellen geleitet. Von dort geht es durch die neugeschaffene Jagdabteilung, die Sammlung der Handfeuerwaffen, die Kapelle mit den Denkmälern der Rechtspflege zum deutschen Handelsmuseum und von hier durch die neugeschaffenen Säle mit den Turnierrüstungen und den Stangenwaffen zu den altdeutschen Zimmern im dritten Obergeschoß des ehemaligen Verwaltungsgebäudes. Vollkommen neuaufgestellt wurden in entsprechend umgeänderten Räumen des Obergeschosses des ersten Stockwerkes die reichhaltige Sammlung alter Kinderspielsachen mit den reizvollen Puppenhäusern und Puppenstuben, die Denkmäler des deutschen Handwerks, eine aus Ansbach stammende Zeugdruckstube, die Gruppe der wissenschaftlichen Instrumente und technischen Werkzeuge, eine aus Nürnberg stammende alte Kupferschmiede-Werkstatt, die Denkmäler der barocken Großplastik, die Abteilung der Kleinplastik sowie die Sammlung alter Schmiedeeisenarbeiten.

Außerdem ist im Holbein-Verlag zu München ein mit 112 Bildtafeln ausgestattetes Werk über die mittelalterliche Plastik im Germanischen Museum erschienen. Bearbeitet vom Maler-Radierer Hubert Wilm, einem tüchtigen Kenner dieses Fachs, unterrichtet es den Leser zunächst in einleitender Form über die Entstehung dieser in den letzten Jahren besonders stark ausgebauten und kunstgeschichtlich bedeutsamen Sammlung, um sodann zunächst die romanischen Bildwerke (1050—1250), darauf die gotischen Bildwerke (1250—1450) und zuletzt die Bildwerke der Spätgotik (1450—1530) zu behandeln. An der Hand der Abbildungen, denen kurze Erläuterungen beigefügt sind, gewinnt der Leser eine lebendige Vorstellung dieses Zweiges der älteren deutschen Kunst, dem die Leitung des Germanischen Museums von jeher eine besondere Sorgfalt zugewendet hat. Z.

Danzig

Nachdem die Neugestaltung der Danziger Kunstsammlungen im wesentlichen ihren Abschluß gefunden hat, ist der nach dem Fortgang Dr. Seckers nach Köln neu berufene Direktor Dr. Walter Mannowsky dazu übergegangen, die wertvollen Bestände der graphischen Sammlung zu sichten und öffentlich zugänglich zu machen. Als erster Erfolg dieser Arbeit ist eine Ausstellung von „Originalgraphik des 15. und 16. Jahrhunderts“ im Stadtmuseum anzusprechen, die vor allem den deutschen Holzschnitt und Kupferstich zu Worte kommen läßt. Weitere in Aussicht genommene Ausstellungen, die bestimmte Gruppen und Zeitabschnitte umfassen werden, sollen zu einer ständigen Einrichtung gemacht werden.

Gleichzeitig ist in einem Saal der Gemäldegalerie eine kleine Schau von Aquarellen moderner Künstler geschaffen worden, die neben Nolde, Pechstein, Rohlfs, Weisgerber u. a. auch Arbeiten Danziger Künstler zeigt.

Genf

Aus der Schweizerischen Kunstausstellung 1922 ist dieses Mal eine stattliche Reihe von offiziellen Käufen getätigt worden, die um so erfreulicher sind, als sich die Privatsammler ziemlich zurückhielten. Von diesen geht ein Teil in den Besitz des Schweizerischen Bundes, ein anderer in die öffentlichen Sammlungen über. Der Bund hat allein für rund 45000 Franken 40 Werke erworben, darunter Gemälde von Hermann Huber, Auberjonois, Giovanni Giacometti, Walser, Chiesa, Skulpturen von Haller, Bick, Fueter, Hubacher, außerdem zahlreiche Graphik. — Das Museum in Basel hat eines der Hauptstücke angekauft, daß große Gemälde „Die Hirten“ von Alex. Blanchet; die Stadt Genf die Statuette von Luc Jaggi, die Leda von Gustave Francois, die Danaiden von Serge Pahnke, das Walliser Dorf von Edouard Vallet und die Plastik Grand Siècle von Sarkisoff. Der Tessinische Kunstverein erwarb das Gemälde Val Lavizzara von Carazetti, den Mähder von Rossi und eine Landschaft von Nizzola, ferner die Anbetung von Eduard Stiefel; der Waadtländische Kunstverein: Arbeiten von Sartori, Chiesa, Giugni-Polonia und „Nu“ von P. E. Viebert; daß Lausanner Museum: Hermanjat „Früchte“ und eine Arbeit des Malerpoeten Pierre Alin. K.

Ausstellungen

Dresdner Ausstellungen

Im Kunstverein ragt unter dem mannigfach Dargebotenen das graphische Werk von Josef Weiß (Tutzing) hervor: Holzschnitte dieses spezifisch für den Holzschnitt Begabten, die von 1917 bis zur Gegenwart reichen. Auf Josef Weiß ist in verschiedenen Zeitschriften schon mit Nachdruck hingewiesen worden, und man kann sich in der Tat bei jedem Wiedersehen mit seinen Arbeiten des Eindruckes erfreuen, eine vollkommene und ganze Persönlichkeit vor sich zu haben. Kein Meister verhalf ihm zu seiner spezifischen Form; der treffliche Ehmcke an der Münchner Kunstgewerbeschule führte den Halbflüggen vor dem Krieg auf den richtigen Weg: sich selber fand er in der furchtbaren Einsamkeit des Schützengrabens in Rußland und Lothringen. Diese

düsteren Erlebnisse bestimmten den Eindruck seiner ersten Jahre, symbolisch gipfelnd in einen gewaltigen Apokalypse-Cyklus. Faustillustrationen, Genesis, Edda folgten in Abständen, zahlreiche tiefsinnige Blätter zu alten, oft dargestellten Dingen, als letztes ein Zyklus „Deutsche Arbeit", den Hochöfen des Rheinlandes entnommen, innerlich wie graphisch das Reifste und Wichtigste von seiner Hand. Daneben gingen zahlreiche Einzelblätter her, ekstatischer, tief religiöser, einfach anschaulicher Art; die vielleicht vollkommensten Landschaften aus allen Zeiten, zuletzt die mächtigen Blätter von der Porta Westphalica.

Wo Josef Weiß einzuordnen wäre? Schwierige Frage, deren Antwort eigentlich lauten müßte: nirgends. So deutsch er durchaus ist, süddeutsch, Oberbayer: einer Schule gehört er nicht an. Vielleicht ist das Bayerische am wenigsten zu verkennen: echte Frömmigkeit und burleske Weltlust, grenzenlose Ausschweifung im Technischen, Anbetung der Wirklichkeit gepaart mit Ekstatik, deren Verzerrungen bisweilen, aber mehr in der früheren Zeit, an Manier streifen. Seinen persönlichen Stil hat er aus sich und seiner tiefen Liebe zur Holzfläche entwickelt, der er mit einem raffinierten Können, aber primitivstem Werkzeug die erstaunlichsten Wirkungen entlockt. Seine Holzschnitte neigen oft mehr zum Aussehen von Lithographien, so abgestuft und voller Zwischentöne sind die Schwarz-Weiß-Nüancen; aber sie kehren doch immer wieder zurück zu dem Grundelemente des Schnittes und der Holzflächenwirkung. Übrigens sind diese Übergänge der Technik nicht so wichtig wie die Tatsächlichkeit einer absoluten und stets bewundernswerten graphischen Wirkung; unendliche Möglichkeiten räumlicher, phantastischer, ornamentaler, ausdrucksstarker Erscheinungen erweitern die Mittel des Holzschnittes hier zu einer Breite, die selbst in unserer graphiktollen Zeit überwältigend erscheint.

Ein anderer Münchner, der vor einem halben Jahr gestorben ist, hat seine Nachlaßausstellung bei Richter: René Beeh. Die vielen Zeichnungen und wenigen Ölstudien geben keinen Anhalt, wessen dieser Mann fähig gewesen wäre; was zu sehen ist, kann nur als Ansatz, als Studie, als Fingerübung gelten, deren Sinn uns vorenthalten wurde. Kein Mißverständnis: man kann in der bloßen Federzeichnung Höchstes leisten, wie Kubin, an dem Beeh sich bisweilen orientiert zu haben scheint. Was Beeh gibt, sind aber nicht Kunstwerke, sondern Präludien, Vorbereitungen zu Werken; hastige Niederschriften, aus denen nachher kein Werk geformt wurde. Das gilt für alles, was er geschaffen hat, nicht zum wenigsten für seine Graphik und Illustration. Selbst den Reiz einer persönlichen Handschrift ließ er fast allenthalben vermissen.

Die beiden Dresdner, die mit ihm zugleich ihre Aquarelle vorführen, vermitteln, vielleicht sogar bei geringerem Talent, den völlig entgegengesetzten Eindruck einer stetigen Fortentwicklung. Das gilt sowohl von Fritz Winklers tonschönen, ruhevollen (bisweilen allzu leidenschaftslosen) Landschaften und Tieren, wie von B. Kretzschmars Aquarellen, die beide deutlich auf dem Wege zu abgerundeter Form zeigen. Die Gefahr bei diesen ist eine andere: daß sie zu früh zu einer ausgeschriebenen schönen Handschrift kommen und in Manier enden. Davor möge sie ein guter Stern bewahren. Paul F. Schmidt.

Berlin

Der talentvolle Schweizer Maler Wilhelm Schmid ist uns in Berlin kein Unbekannter. Die gegenwärtige Kollektiv-Ausstellung von Zeichnungen und Aquarellen im Kunstsalon Nicolai zeigt ihn einen bedeutenden Schritt weiter auf seiner vielversprechenden Entwicklungslinie. Eine gewisse unfertige Starre, die seinen früheren Arbeiten oft anhaftete, ist neuerdings völlig von ihm überwunden worden. Namentlich in der Behandlung des Aktes kommt jetzt ein abgereiftes Können zum Ausdruck. Von feinster Delikatesse in Stimmung und Strichführung sind eine Reihe landschaftlicher Zeichnungen aus Florenz, die von überaus zartem, kultiviertem Empfinden zeugen. Der Beseelung des Striches entspricht ein lichter, individueller, bisweilen etwas zu weich verklingender Farbenvortrag im Aquarell. In einzelnen Arbeiten gibt sich eine Begabung zu erkennen, die, auf ganz eigenen Wegen schreitend, innerstes Fühlen mitzuteilen weiß und weitgehende Erwartungen für die Zukunft erweckt.

Bei Goldschmidt und Wallerstein stellt der Ungar Bela Czobel figürliche und landschaftliche Ölgemälde aus, denen es nicht an einheitlichem Stimmungsgehalt fehlt, wenngleich die Linien neben aller Einfachheit eine feinere, innere Verarbeitung vermissen lassen. Fesselnder sind an der gleichen Stelle die Aquarelle Otto Langes. Mystisches Empfinden verbindet sich in ihnen mit einer knappen, konzentrierten Formensprache. Curt Bauer.

Erfurt

Die diesjährige Herbstausstellung im Kunstverein (von Anfang Oktober bis Mitte November) bringt die Neuerwerbungen der letzten Zeit sowie Kollektionen von E. L. Kirchner und dem Russen A. von Jawlensky. Unter den Neuerwerbungen ist weitaus die reichste die Stiftung der Frau von Schönfeld, geb. von Seebach: Möbel und Bilder, kostbarer Familienbesitz aus der besten Zeit des vorigen Jahrhunderts. Dann ein ausgezeichnetes Porträt des mit Erfurts Geschichte eng verbundenen K. Th. von Dalberg in schönem alten Rahmen. Sonst sind vor allem noch zu nennen: Thüringische Porzellane, darunter eine reizende Rokokogruppe von Musikanten.

Im Treppenhaus und in den ersten Räumen des Obergeschosses herrscht E. L. Kirchner mit ausgewählten Gemälden, Aquarellen und Holzschnitten. Kirchner ist Vollblut-Graphiker von unerschöpflicher Phantasie. Am unmittelbarsten wirken immer wieder seine Holzschnitte, von denen Blätter wie die Köpfe und Landschaften aus dem Engadin oder das Bildnis des Kunsthändler Schames, das wohl Anregungen Munchs selbständig und mit seltener Vertiefung weiterbildet, zum Schönsten zeitgenössischer Graphik überhaupt gehören. Prachtvoll ist die große Berglandschaft mit der grandiosen, aufwärtssteigenden Prozession der Tannen und der hinter dem Gipfel hervortauchenden weißen Wolkenhand. Auch im farbigen Holzschnitt, der heute verhältnismäßig wenig gepflegt wird, weiß Kirchner ganz Eigenes zu geben. Unvergeßlich ist ein Kopf vor besterntem Grund: Karmoisin auf stumpfem Blau. Bezeichnend für seine Kunst ist die starke Aufsplitterung und Zersträhnung der Platte, Schlitzung und Spaltung der Form, nicht immer freilich zum Vorteil einer geschlossenen Gesamtwirkung. So scheinen bei seinen Köpfen nicht nur Muskeln und Sehnen, sondern die Nerven selbst bloßgelegt. Alles ist von heftigstem, zuckenden Leben erfüllt. Zu seinen Aquarellen und Zeichnungen, die fast immer mit einer glänzenden Verve hingefegt sind, herrscht oft eine seltsam-nervöse Fahrigkeit des Strichs — der Eindruck droht zu zerflattern. Am schwächsten ist Kirchner zweifellos als Maler: seine Ölbilder sind auf große Flächen übertragene Graphik, im ganzen nicht ohne eine gewisse dekorative Haltung und hie und da erfüllt von wirklichem Stimmungsgehalt, aber doch leicht etwas leer, substanzlos im Stofflichen und unerfreulich in der Malerei: in dem wässrig-dünnen Auftrag der Farben, in dem Stachlich-Spitzen der Pinselführung, in dem immer wiederkehrenden, kalten Zusammenklang grüner, blauer und gelber Töne. Allerdings waren nicht seine stärksten Arbeiten hier zu sehen, die indessen an dem Gesamtresultat wenig geändert haben würden: daß Kirchner durchaus Zeichner ist, vor allem Holzschneider. Ist er so als Graphiker seinen einstigen Genossen von der „Brücke“, Heckel und Schmidt-Rottluff zumindest ebenbürtig, steht er als Maler doch beträchtlich hinter beiden zurück. Jawlensky, der jetzt in Weimar lebt, das immer mehr zu einem Zentrum der radikalen künstlerischen Kräfte des In- und Auslandes wird, ist — etwa an Chagall gemessen — westlich parfümiertes Russentum. Er steht Kandinsky in vielem nahe, ohne ihn zu erreichen. Am besten sind seine kleinen, anspruchslosen Stimmungsimpressionen lyrisch-musikalischen Charakters: zarte Farbenträume von oft bestrickendem Wohlklang. Wo er mehr zu geben sucht, wie in der reichlich monotonen Reihe metaphysischer Köpfe, die in leisen Variationen eines Typus' letzte seelische Empfindungen illustrieren sollen, verflüchtigt sich seine starke koloristische Begabung sogleich zu blassester Abstraktion, wird flau und süßlich. Das Fehlen jeglicher Gestaltung wird sichtbar: eine anämische Kunst. Einer der Köpfe trägt die Unterschrift: der Schmerz des Wissens. Sie ist das Motto, das (unsichtbar) über dieser ganzen Malerei steht. P.

Von Künstlern und Gelehrten

Fritz Wichert, der langjährige Direktor der Mannheimer Kunsthalle, soll — wie bestimmt verlautet — demnächst als Direktor an die Kunstschule des Staedel in Frankfurt a. M. kommen, was in dem Sinn für die alte Reichsstadt am Main ein Gewinn wie es für die Industriestadt Badens ein unersetzlicher Verlust wäre. Denn was Wichert in Mannheim als Museumsleiter geleistet, vor allem auch kulturell durch seine ureigenste Schöpfung, dem „freien Bund“, seinen Mannheimern vermittelt hat, braucht den Lesern dieser Zeitschrift nicht erst wiederholt zu werden. Vielleicht ist Wichert überhaupt die Persönlichkeit in Deutschland, die dem Typ Alfred Lichtwarks am nächsten steht und wirklich berufen gewesen wäre, nach dessen Tode das Hamburger Erbe zu übernehmen: Eine schöpferische Natur mit sicherem künstlerischen Instinkt für die Zeit. Wenn Frankfurt diesem Manne alle Möglichkeiten der Auswirkung wirklich gibt, dann wird die Stadt, die heute bereits durch ihre Museen vorbildlich ist, sich in Kürze auch als Pflegerin moderner Ideen und als Förderin schöpferischer Kultur einen Namen machen. — Dem Direktor der akademischen Hochschule für die bildenden Künste in Berlin, Prof. Arthur Kampf, hat die Technische Hochschule zu Charlottenburg zu seinem Dr. phil. h. c. nunmehr auch den Dr. ing. ehrenhalber verliehen. Wenn solches allerdings in Würdigung der „ausgezeichneten Leistungen auf dem Gebiet der Monumentalmalerei“ des Künstlers geschah, kann man sich ein leichtes Kopfschütteln nicht versagen. — Der Konservator des Genfer kunsthistorischen Museums, Emile Demole, ist gestorben. — Der Schriftsteller Paul Bourget wurde von der französischen Akademie zum Konservator des Schlosses von Chantilly gewählt, das der frühere Besitzer mit zahlreichen historischen und künstlerischen Schätzen der französischen Akademie vermacht hat. — Im Haag starb im Alter von 66 Jahren die Landschaftsmalerin Suze Bischops-Robertson. Im Stil Breitners und mit dessen naturalistischer Sehweise arbeitend, hatte sie sich unter den malenden Frauen Hollands einen sehr angesehenen Platz erobert. In Deutschland wurde sie vornehmlich durch ihre Teilnahme an einer Ausstellung im Mannheimer Neuen Museum bekannt. — Als Nachfolger Dennekens ist als Leiter des Kaiser-Wilhelm-Museums in Krefeld der frühere Direktor des Kölner

Kunstgewerbemuseums, Dr. Max Creutz, in Aussicht genommen, eine Wahl, zu der man Krefeld, aber auch dem Berufenen von Herzen Glück wünschen kann: Der Stadt, weil es für den in Krefeld vorhandenen Rahmen gar keine bessere Persönlichkeit hätte geben können; dem neuen Direktor, weil er nun wieder Gelegenheit haben wird, sein reiches Talent — dem Undank seiner Vaterstadt zum Trotz — an einer sehr schönen und wichtigen Aufgabe zu erproben.

Neue Bücher

Über gotische Bildteppiche

G. J. Demotte, La Tapisserie Gothique. Editeur Demotte. Paris 1922.

Die erste Lieferung des G. J. Demotteschen Werkes „La Tapisserie Gothique" — 25 Tafeln — liegt mir vor. Die voraufgegangene Subskriptionsanzeige versprach eine hochwertige Leistung. „L'éditeur se propose d'élever à la Tapisserie Gothique, un monument digne à la fois du sujet et de la Librairie Française; il ne s'agit de rien moins, en effet, que de donner aux amateurs, aux savants, aux artistes, aux grandes bibliothèques, à tous ceux que cet art interesse le Corpus de la tapisserie gothique — autant que cela est réalisable, — depuis ses origines à l'epoque de transition comprise."

Die gestellte Aufgabe ist, soweit es sich um die farbtechnische Wiedergabe der ausgewählten Wandteppiche handelt, glänzend gelöst. Die Größe des Formates, 40×52 cm, ermöglicht eine klare Beurteilung aller Einzelheiten; umfangreiche Behänge sind in Teilaufnahmen reproduziert. Von besonderem Werte erscheinen die Wiedergaben in annähernd natürlicher Größe, so bei dem Johanneskopf aus einem Brüsseler Kreuzigungsteppich um 1510 und einem Detail — das Haupt eines fürstlichen Jägers und das seines Begleiters — eines Tournaiser Behanges des beginnenden 16. Jahrhunderts. Die Erläuterung ordnet den Teppich einer „Geschichte Karls IV." ein, „Scène de la forêt du Mans", und spricht ihn einer französischen Manufaktur zu. Es ist nicht ersichtlich, auf welchen Quellen diese Zuteilung beruht.

Dem Charakter des Tafelwerkes entsprechend, sind die Erläuterungen — auf einem besonderen Blatte — sehr kurz gehalten, es will mir scheinen, zu kurz. Bei der hohen Bedeutung, die dem Demotteschen Werke zukommt, ist eine derartige Beschränkung bei Teppichen, deren Abstammung einwandfrei feststeht, wie bei der Apokalypse zu Angers, durchaus gerechtfertigt. Die Zuweisung der Fragmente der Falkenjagd im Musée des Arts Décoratifs zu Paris an ein frühes französisches Atelier erscheint zum mindesten zweifelhaft.

Als Vorlagewerk steht die Demottesche Publikation — soweit es die Wandteppiche betrifft — einzigartig da. Sie bietet den ausführenden Manufakturen, den entwerfenden Künstlern, durch die klare Wiedergabe aller Einzelheiten — in weitem Maße wird die Technik des Bildteppichs berücksichtigt — außerordentlich wertvolle Fingerzeige. Es wäre zu wünschen, daß namentlich die Reparaturwerkstätten, denen köstliche frühe Erzeugnisse der Niederlande und Nordfrankreichs überantwortet werden, sich in weitestgehendem Maße dem Studium der Tafeln widmeten. Für den Forscher, den ernsthaften Sammler sind die farbigen Tafeln — die heutigen politischen und wirtschaftlichen Verhältnisse verbieten in den meisten Fällen die eingehende Besichtigung der Behänge an Ort und Stelle — geradezu unentbehrlich. Ist doch die Wahl der Palette eines der wesentlichsten Charakteristika jeder Manufaktur; der Vorentwurf des Teppichs, „le petit patron", mag von einem landfremden Künstler stammen, die Lösung der Farbenübergänge vollzieht sich stets nach feststehenden, dem betreffenden Atelier eigenen Regeln.

Es ist zu begrüßen, daß der Verlag der Brüsseler van Roome-Orley-Gruppe, deren Blütezeit in das erste Drittel des 16. Jahrhunderts fällt, einen breiten Raum gewährt und sich nicht lediglich auf ausgesprochen gotische Bildwirkereien beschränkt.

Von besonderem Interesse sind — schon aus rein technischen Gründen — die beiden Blätter mit Szenen aus der Apokalypse des Nicolas Bataille. Es wäre erfreulich, wenn die wesentlichen Details, in erster Linie das Haupt Christi — Tafel 4 —, in einer späteren Lieferung möglichst in Naturgröße Wiedergabe fänden. Von den übrigen 25 Tafeln sind in erster Linie zu nennen die „Drei Krönungen" zu Sens (Maria, Bathseba, Esther vor Ahasver) mit vorzüglichen Einzeldarstellungen (Bathseba, Gefolge Salomos), der Brüsseler Sibyllenteppich (Tafel 39), die Geschichte des Stephanus (Tafel 50, 55, 56), der Herkulesbehang aus dem Pariser Musée des Arts Décoratifs, die Arraser Fragmente — Herren und Damen auf der Falkenjagd — aus der gleichen Sammlung (Tafel 146, 147) und die Bilder aus dem gesellschaftlichen Leben (Cluny-Museum); namentlich die Badeszene (Tafel 174) ist von außerordentlichem Reize. Daß die bekannte Folge der Dame mit dem Einhorn nicht fehlt, erscheint selbstverständlich.

Ein vollständiges Programm der noch zu reproduzierenden Wandteppiche liegt mir nicht vor. Es entzieht sich meiner Kenntnis, ob der Verlag sich lediglich auf die bekannteren Standardwerke der Bildwirkerei beschränkt oder auch hie und da den mittelwertigen frühen Erzeugnissen der kleineren flämischen und französischen Manufakturen, die für die Geschichte und die Entwicklung des Wandteppichs von nicht geringerer Bedeutung sind, einen, wenn auch bescheidenen Raum zu gewähren gedenkt. Der hohe Wert,

den das Demottesche Werk für die Erforschung des Wandteppichs zweifelsohne besitzt, dürfte erst in vollem Maße ausreifen, wenn der Verlag, wie vorgesehen, dem abgeschlossenen ersten Tafelbande, weitere Serien folgen läßt, die auch dem Gebiete der Hochrenaissance liebevolle Aufmerksamkeit schenken. Göbel.

Wilhelm R. Valentiner, Georg Kolbe. Plastik und Zeichnung. Mit 64 Abbildungen. Kurt Wolff Verlag, München.

Valentiners wundervoll und reich ausgestattetes Kolbebuch, druck- und reproduktionstechnisch kaum zu übertreffen, ist keine Künstlermonographie in gewöhnlichem Sinne. Von dem äußeren Lebensgang dieses Meisters enthält das Buch kaum eine Zeile, dafür aber ersteht das künstlerische Werk Kolbes durch Valentiners Wort zu einer Plastizität und Reinheit, die nicht alltäglich ist. Wie dieser formvollendete Schriftsteller von außenher sowohl an die einzelne Arbeit als auch an die Totalität dieses künstlerischen Schaffens heranführt und den Leser zwingend zu interessieren weiß, das verrät eine Kraft intuitiver Einfühlung, wie sie nur wenige ähnlich haben, die über moderne Kunst zu schreiben pflegen. In dieser durchaus vorbildlichen Art ist Valentiners Buch ein geradezu befreiendes Gegenstück etwa zu der trocken pedantischen Monographie Paulis über Paula Modersohn (die gleichzeitig im gleichen Verlag in zweiter Auflage, aber stark mit Fehlern und Ungenauigkeiten durchsetzt, erschienen ist), ein Buch, so bar jeder inneren Anteilnahme und intuitiven Begreifens eines der kostbarsten Vermächtnisse deutscher Kunst, daß man immer wieder staunt, wie gerade der am wenigsten Berufene sich dieses Themas hat bemächtigen können, für das vielleicht ein Lichtwark, sicher aber kein Pauli den notwendigen inneren Fonds besessen hätte. Valentiner gibt dem Umfang nach nicht den vierten Teil von dem, was der andere mit breiten Worten vergebens vor dem Leser ausbreitet. Aber jeder Satz ist bei Valentiner Bekenntnis, innerlich gefühlt und Dokument eines Menschen, dem bildhauerische Probleme von jeher eng vertraut gewesen sind. Wächst Kolbes Kunst durch das Wort seines Mentors vielleicht auch ein wenig über das ihr zukommende Maß hinaus — darüber zu urteilen ist vielleicht erst die Zukunft in der Lage — so ist das bestimmt kein Manko dieses schönen Buches, in dem sich einer von den wenigen, die voll erfüllt sind vom Geist unserer Zeit, rückhaltlos zu einem ihrer künstlerischen Verdeutlicher bekennt. Valentiners Persönlichkeit, deren kunstwissenschaftliche Potenz längst feststeht, hat mit diesem Kolbe-Werk den Beweis erbracht, daß Wissenschaft, durch das Temperament eines künstlerischen, universal empfindenden Menschen aller Trockenheit entkleidet, sehr wohl zur reinen Kunst werden kann. Biermann.

Olga von Gerstfeld und Ernst Steinmann, Pilgerfahrten in Italien. 4. Aufl. Leipzig 1922. Verlag Klinkhardt & Biermann.

1919 ist das Vorwort zur vierten Auflage dieses Italienbuches geschrieben worden. Jetzt ist sie erschienen. Wir alle kennen die Ursachen solcher Hemmungen und genießen, als etwas Kostbares und Starkes, das Glück, sie überwunden zu sehen. Was das Werk aus so vieler Italienliteratur heraushebt, ist bei früheren Gelegenheiten oft und gebührend gesagt worden. Daß es heute doppelt willkommen sein muß, heute, da so viele, die von gleicher Liebe für das Pilgerland der Deutschen beseelt sind wie der Verfasser, sich mit der Erinnerung begnügen müssen oder gar der Sehnsucht, doppelt willkommen mit seiner warmen Lebendigkeit, dies bedarf des Beweises nicht. — Einband und Ausstattung sind so würdig wie je. Dem Inhalt gesellte sich ein Kapitel zu: Der Löwe und die Rosse von S. Marco (Ernst Steinmann). Ein Kapitel, das wert ist, in unseren Tagen öfter gelesen zu werden, auch von den Italienern. W.

Der Kunstmarkt

Bevorstehende Versteigerungen

Frankfurt a. M.

Rud. Bangel versteigert am 28. November 1922 moderne Gemälde aus dem künstlerischen und Privatnachlaß von Professor Eugen Bracht in Darmstadt. Neben Gemälden Brachts aus verschiedenen Zeitepochen (Das Matterhorn, Heinrichshütte, Osterstimmung, Nach dem Regenschauer, Italienische Dorfstraße, Der Sinai) enthält der Nachlaß ein Hauptwerk Hans Thomas: Die Meerweiber von 1875 (abgeb. im Thomawerk). Von Trübner finden wir zwei Arbeiten, den frühen Klostergang und spätere Gartenblumen, von Max Liebermann ein holländisches Interieur mit vier Figuren, von H. Zügel eine Schafherde, eine große Wildsauhatz von Ch. Kröner, Landschaften von G. Schönleber, von Hugo Kaufmann die mehrfigurige Kegelbahnszene und ein südbayrisches Interieur, einen großen St. Georg von Fritz Boehle, von Defregger einen alten Bauer und ein Mädchenbildnis, einen Männerkopf von Hans von Marées (abgeb. im Maréeswerk), eine kleine Landschaft von Daubigny, einen Amor in Landschaft von Diaz, ferner Gemälde von A. Braith, Habermann, Leo Samberger, Ch. Alt, Schleich, G. von Max, Vautier, A. Achenbach, Meyerheim, Skarbina, Schweitzer, L. v. Hofmann, Wopfner und andere, endlich zwei Walachische Steppenbilder von Adolf Schreyer und eine humorvolle Darstellung von Carl Spitzweg.

München

Am 5. und 6. Dezember findet bei Hugo Helbing eine Versteigerung von Antiquitäten statt,

die in der Hauptsache den Nachlaß des schwedischen Generalkonsuls Hermann Tüngler umfaßt. Der Schwerpunkt der Auktion ist eine Reihe von Möbeln und Einrichtungsgegenständen. Renaissance, Barock, Rokoko sind mit charakteristischen, gut erhaltenen Stücken vertreten. Daneben enthält die Sammlung Porzellan, Fayencen, Teppiche und altes Zinn. Außerdem gelangen Silbergegenstände, eine reichhaltige Kollektion ostasiatischen Kunstgewerbes, hauptsächlich Lackarbeiten und Textilien, alte Graphik und eine Reihe großenteils alter Bilderrahmen, die jetzt auf dem Markt sehr begehrte Objekte sind, zur Versteigerung.

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

Die Stiftung Six

Der niederländische Staatsanzeiger gibt bekannt, daß zur Erhaltung der Sixschen Kunstsammlungen eine Stiftung ins Leben gerufen wurde, an deren Spitze bis zu ihrem Tode die Herren Jan Six und Jan Willem Six stehen werden. Die Sammlungen selber bestehen fortan aus 121 Nummern und bilden, wenn schon in verschiedenen Häusern verteilt, eine rechtsbegriffliche Einheit. H.

Basel

Das hiesige Kunsthaus Pro Arte, das vor drei Jahren begründet wurde, hat sich nun in den ausgedehnten Räumlichkeiten des früheren Antiquitätengeschäftes C. Jecker am Aschengraben eingerichtet. Die stets wechselnden Kollektionen von Meisterwerken alter Kunst und von Kunstgegenständen können sich hier sehr viel freier als früher entfalten und das fachmännisch geleitete Unternehmen verdient deshalb mit Recht die Beachtung der Kunstfreunde und Sammler.

Berlin

Im Verlag „Der Sturm" ist kürzlich ein ausgezeichneter Fünffarbendruck von einem der Hauptwerke Marc Chagalls (Bildgr. 33×28 cm) erschienen, der das bekannte Gemälde des Künstlers „Ich und das Dorf" einwandfrei wiedergibt. (Preis ca. M. 200.—.)

Brüssel

Das geistige Erbe der Selektion-Kunsthandlung hat die Kunsthandlung „Le Centaure" übernommen, nämlich den grundsätzlichen Kauf zur Unalltäglichkeit, zur Moderne. Soeben sind 56 Gemälde des Ostender Léon Spilliaert ausgestellt, Werke einer etwas trockenen Malweise, die aber ihrer flächig-symmetrischen Anlage wegen in Belgien immer noch stutzig machen. In dem soeben erschienenen Arbeitsplan für das nächste Jahr meldet die Firma, daß sie u. a. Ausstellungen von Ch. Dufresne, Raoul Dufy, T. Foujita, W. Paerels, H. Daeye, G. van de Woestijne veranstalten wird. H.

Frankfurt a. M.

Die Sammlung Ludwig und Rosy Fischer in der Mendelsohnstraße 73, die reich ist an neuzeitlichen Kunstwerken, ist jetzt der Öffentlichkeit erschlossen worden und bildet den Grundstock eines soeben eröffneten Ausstellungsunternehmens, für Graphik, Aquarelle, Zeichnungen und Kleinplastik, das Frau Rosy Fischer leitet. Die oben genannte Sammlung soll als Ganzes unverkäuflich bleiben.

Hamburg

Das Kieler Kunsthaus „tom Kyle", Thesing & Co., eröffnete in diesen Tagen in der Schmillinskystraße 8 eine Zweigniederlassung, in der, wie auch bisher im Stammhaus, monatlich wechselnde Ausstellungen moderner Kunst veranstaltet werden. So sollen zunächst Werke von Paula Modersohn, Christian Rohlfs, Werner Lange und Emil Nolde gezeigt werden.

Erscheinungstermin

Heft 23	30. November
„ 24	14. Dezember
„ 1 (XV. Jahrg.)	11. Januar 1923

Redaktionsschluß

Heft 23	22. November
„ 24	6. Dezember
„ 1 (XV. Jahrg.)	3. Januar 1923

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Reitrain am Tegernsee, Post Rottach.

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone":

BERLIN: Curt Bauer, Schlachtensee bei Berlin, Adalbertstr. 35 / MÜNCHEN: Dr. F. Roh, München, Helmtrudenstr. 9, III / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Marienstr. 19 / ÖSTERREICH: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerstr. 10 / NIEDERLANDE und BELGIEN: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Willem van Outhoornstraat 29 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelsangstr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / ENGLAND: Dr. Fritz Bodmer, London WC 1, 34 Woburn Square / ITALIEN: Dr. Augusto Calabi, Mailand, Via Petrarca 16 / SPANIEN: Alfred Demiani, Madrid, Almagro 12 / DANEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Hote Belvedere, Raadhuspladsen / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 30 West 96th Street, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Pietras 361 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92

Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2
Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Akademische Lesehalle
Heidelberg.

Geschichte des Agamemnon. Das Festmahl bei Aigisthos. Manufaktur des Alexander Baert zu Amsterdam. Um 1700.
Hessisches Landesmuseum zu Kassel.

Holländische Wandteppich-Manufakturen

Mit 16 Abbildungen auf 13 Tafeln — *Von H. GÖBEL*

Amsterdam / Schoonhoven

(Fortsetzung und Schluß aus Heft 22.)

Das Atelier gelangt in kurzer Zeit zur Blüte, in dichterischer Begeisterung besingt Daniel Willinck die Kunststätte seines Freundes Baert[1].

„Daar ziet men 't jaar verdeeld in zyn' vereischte tyden;
Hier pronkt een Flora in het veldt, zoo schoon aan alle zyden
Met bloempjens opgehuld, met een gestikt gewaadt
Zo fraai versierd, van geur' en kleurig bloemsierradt.
Daar snydt men rype druif, en perst haar sap tot wynen;
Gints zie ik Ceres rot in witte dosch verschynen
Op 't rypen van het graan en voedzaam veldgewas;
Gehele rotsen rukt een Orfeus uit hare as,
En streelt met zijne lier den aardt der wilde dieren;
Kassandra's lokken om de blanke schouders zwieren,
Daar Agamemnon voor die schoonheit staat versteld.
Arions harpesnaar verrukt door 't zoet geweldt
Den stommen dolfyn, die hem op zyn rug doedt torssen;
De landlien in hun bouw de rype grane dorssen;
En al wat schildershandt door verwen en penceel
Op 't keurigst afmaalt, toont dit doek in zijn geheel . . . ."

Die Strophe ist auch insofern von Interesse, als sie uns vielleicht den Schlüssel gibt zur Darstellung des vollsignierten, prächtigen Behanges im Hessischen Landesmuseum zu Kassel (Abb.). Es handelt sich augenscheinlich um eine Episode aus der Geschichte des Agamemnon. Der tückische Aigisthos läd, im Bunde mit der verräterischen Klytaimnestra, den heimgekehrten Agamemnon auf seinem Landgute zu festlichem Mahle. Bewaffnete überfallen den harmlos Tafelnden. Der Teppich zählt mit zu den besten Erzeugnissen der Bildwirkerei. In lebhaften Farben, „met gloeiende (glühenden) kleuren", schildert der Meister; der Einfluß der Oudenaarder Palette scheint getilgt. Die Kette liegt ziemlich eng, 6—8 Fäden auf den cm, die technische Durchführung ist einwandfrei. Es ist schwer zu entscheiden, ob der Behang noch dem Betriebe des älteren Baert oder dem Unternehmen seines gleichnamigen Sohnes entstammt.

Am 26. Januar 1705 errichtet Meister Alexander die Haager Filiale in einem an der Ostseite der Hoogstraat gelegenen Grundstücke; der notarielle Vertrag nennt ihn bereits „fabricqueur van tapyten in den Haag"[2].

Als Grundlage dienen die Verhandlungen vom 9. Februar 1704, in denen Meister Alexander ein sechzehnjähriges Monopol, kostenlose Einbürgerung des Wirkers und seiner Familie, Freiheit vom Wachtdienst für die Manufakturangestellten, Zollfreiheit von Wein und Bier, dagegen keine Mietunterstützung zugestanden werden[3]. Weitere Einzelheiten über den Betrieb und den Umfang des Unternehmens sind mir nicht bekannt.

Alexander Baert stirbt vor 1719. Die „Acte over den boedel van Alexander Baert" (31. III. 1719) verfügt die Weiterführung der väterlichen Manufakturen unter Leitung des Johannes Alexander Baert und seiner Schwester Johanna Clara. Entsprechend dem „letzten Willen" der Witwe (19. Mai 1721) gehen die Amsterdamer Werkstatt und die Goudaer Filiale — vom Haag ist nicht mehr die Rede — anteilig an die sieben Kinder über[4]. Der Goudaer Betrieb erlischt; die Erbbeteiligten schließen sich am 29. September 1723

[1] Amstellandsche Arkadia, II, blz. 69 (2e druk).

[2] Not. A. v. d. Heyde, den Haag.

[3] J. G. Frederiks; Alexander Baert, Tapijtwerker te's Gravenhage in 1704 in: Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis, 2e Teil, 1879—80. S. 68ff.

[4] Es entzieht sich zunächst meiner Kenntnis, wann Clara de Hout, die Witwe Alexander Baerts starb. Eine Quittung vom Jahre 1730 zeichnet „de weduwe Alexander Baert en soonen".

zu einer Gesellschaft, „een compagnie van de tapytmakerij", zusammen[1]; Alexander Baert, der Sohn, zeichnet als verantwortlicher Direktor. Ob die zu Beginn der vierziger Jahre (1742) in Middelburg aufgenommene Filiale einen nennenswerten Umfang erreichte, steht dahin. 1752 stirbt der Meister, die Pachtverlängerung des Amsterdamer Teppichhauses, datiert vom 23. Dezember, zeichnet der Vormund der Kinder. 1759 schließt das Unternehmen endgültig seine Pforten, aus den Wirkersälen werden Stallungen „waarin een gedeelte der Aschkarren ender paarden, die dezelven trecken, geplaatst worden"[2].

Die nachgelassenen Arbeiten der beiden Baert, Vater und Sohn, sind entsprechend der Bedeutung der Betriebe und der Länge der Zeit verhältnismäßig umfangreich.

Den Hochstand des Unternehmens verkörpert eine aus sechs Behängen zusammengestellte Weltteilfolge, die am 16.—18. Februar 1897 in einer Amsterdamer Schulman-Auktion zur Versteigerung gelangte. Die Reihe entstammte einem Hause an der Prinsengracht, sie schildert auf Wald- und Gartengrund das Leben und Treiben der Eingeborenen; Asien gliedert sich in zwei Behänge — Asien und Kleinasien —, Europa arbeitet mit allegorischen Figuren, es fehlt nicht an sinnreichen Emblemen. Die Farbengebung ist lebhaft, die technische Durchführung hervorragend. Die Bordüre verzichtet auf das allzu langweilige Rahmenmotiv; Vasen, Fackeln, buntgefiederte Vögel erhöhen den festlichen Eindruck. „Australien" trägt die volle Signierung A. BAERT. AMST. 1735. Die Höhe hält sich durchgängig auf 3,50 m; die Länge wechselt zwischen 2 m und 4,10 m[3]. Eine nicht vollständige frühere Wiederholung der Serie zeigt das Ratszimmer zu Leeuwarden. Die Folge — Europa, Asien, Afrika, Amerika — wurde gelegentlich des Rathausumbaues 1718 von „Alexander Baert und Söhnen" für insgesamt 1050 Gulden erworben. Es ist nicht sicher, ob „Australien" mit zur Anlieferung kam. Im Gegensatze zu der 1897 versteigerten Reihe (19,65 m lang) mißt die Folge von Leeuwarden nur 14,04 m (7,24 m, 1,85 m, 2,64 m, 2,31 m); die Höhe beträgt 2,96 m; die Behänge sind ohne Bordüren unmittelbar in das Getäfel eingefügt. Leider war es bei der ungünstigen Beleuchtung des Saales — Fräulein Archivar R. Viescher und Herr Oprichter Carpay verschafften mir freundlicherweise die Abzüge — nicht möglich, klare Bilder zu erzielen (Abb.).

Dem Atelier des älteren Baert entstammen die beiden riesigen Behänge im Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst zu Amsterdam[4]. Der eine Teppich bringt ein italienisches Landschaftsbild; Kirche, Kloster, bedächtig wandelnde Mönche und Reiter erhöhen den farbigen Reiz; im Vordergrunde wiegen sich Pfauen, Fasanen und Papageien. Bei 3,37 m Höhe mißt die Länge nicht weniger als 7,38 m. Noch umfangreicher gibt sich der zweite Behang (3,37 × 8,34 m). Die linke Seite mit den reichen Wasserkünsten, den Statuen, der weiten Fernsicht und den Enten des Vordergrundes, erinnert an die Erzeugnisse der Liller Manufaktur des Wilhelm Werniers, die rechte Hälfte mit den Pfauen und dem lebhaft detaillierten Pflanzenwerk der Vorderbühne verrät den Oudenaarder Meister (Abb.). Eine Bordüre ist nicht vorhanden, die schmale Wirkkante trägt das Wappen von Amsterdam und den Namen A. BAERT.

Dem gleichen Atelier gehören drei glänzend durchgeführte Verdüren im Hause Keizersgracht 143 an. Der Besitzer, Herr Professor Dr. U. Ph. Boissevin, stellte mir liebenswürdigerweise einen photographischen Abzug zur Verfügung. Die riesigen Behänge (9 m, 9,20 m, 4 m lang; 3,20 m hoch) verkörpern in vollendeter Weise den Typ des Oudenaarder — Amsterdamer Garten- und Waldteppichs.

Mit Alexander Cremer „fabriceur in tapyten tot Amsterdam", der in einer Haagher Notariatsurkunde (13. Juli 1751) in Erscheinung tritt, schließt die Geschichte der Amsterdamer Bildwirkerei.

---

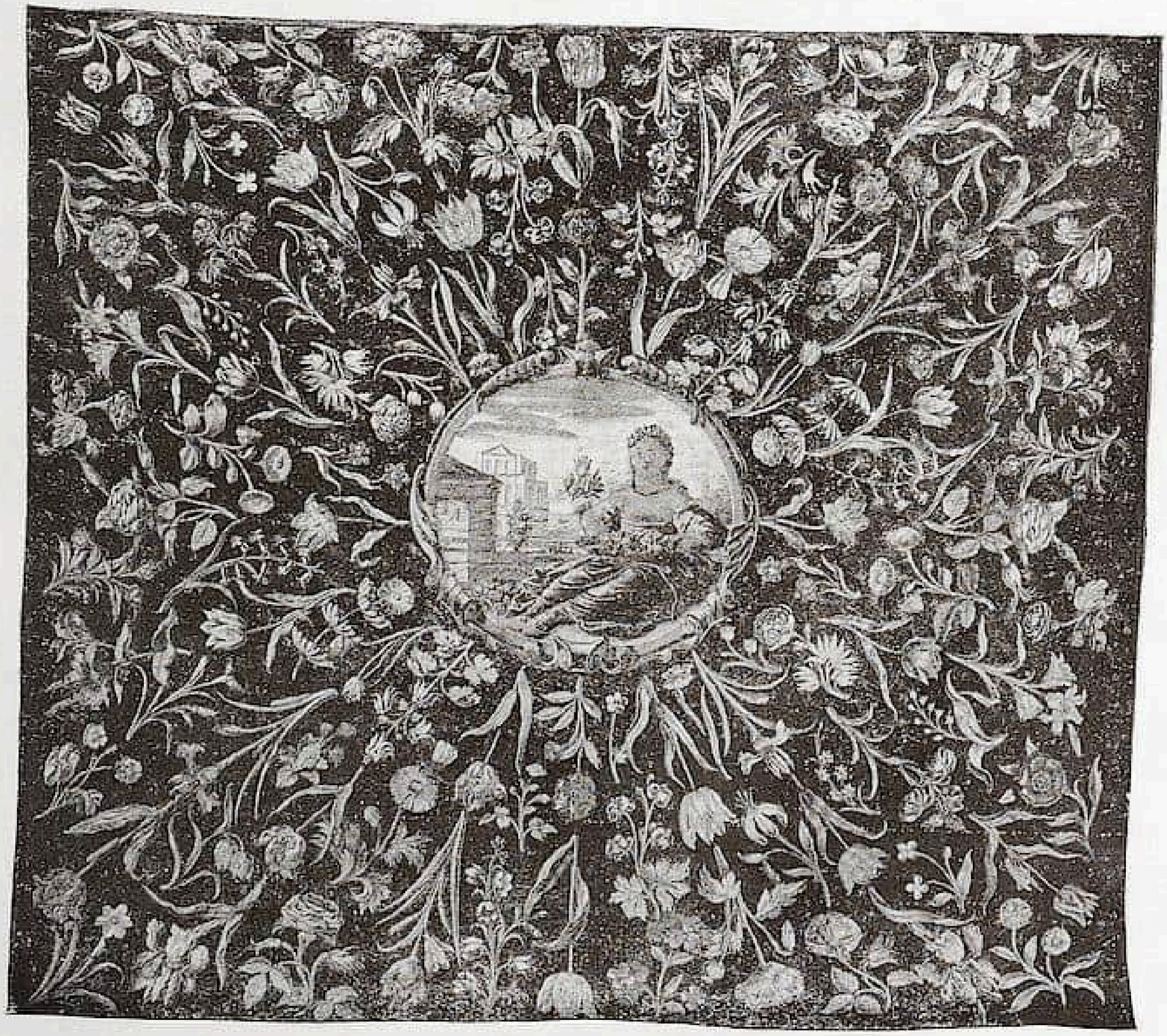
[1] Amsterdam, Not. Lageman. 164.

[2] S. auch Verhuringsboek, Amsterdam, D, f⁰ 703. Aant van De Roever.

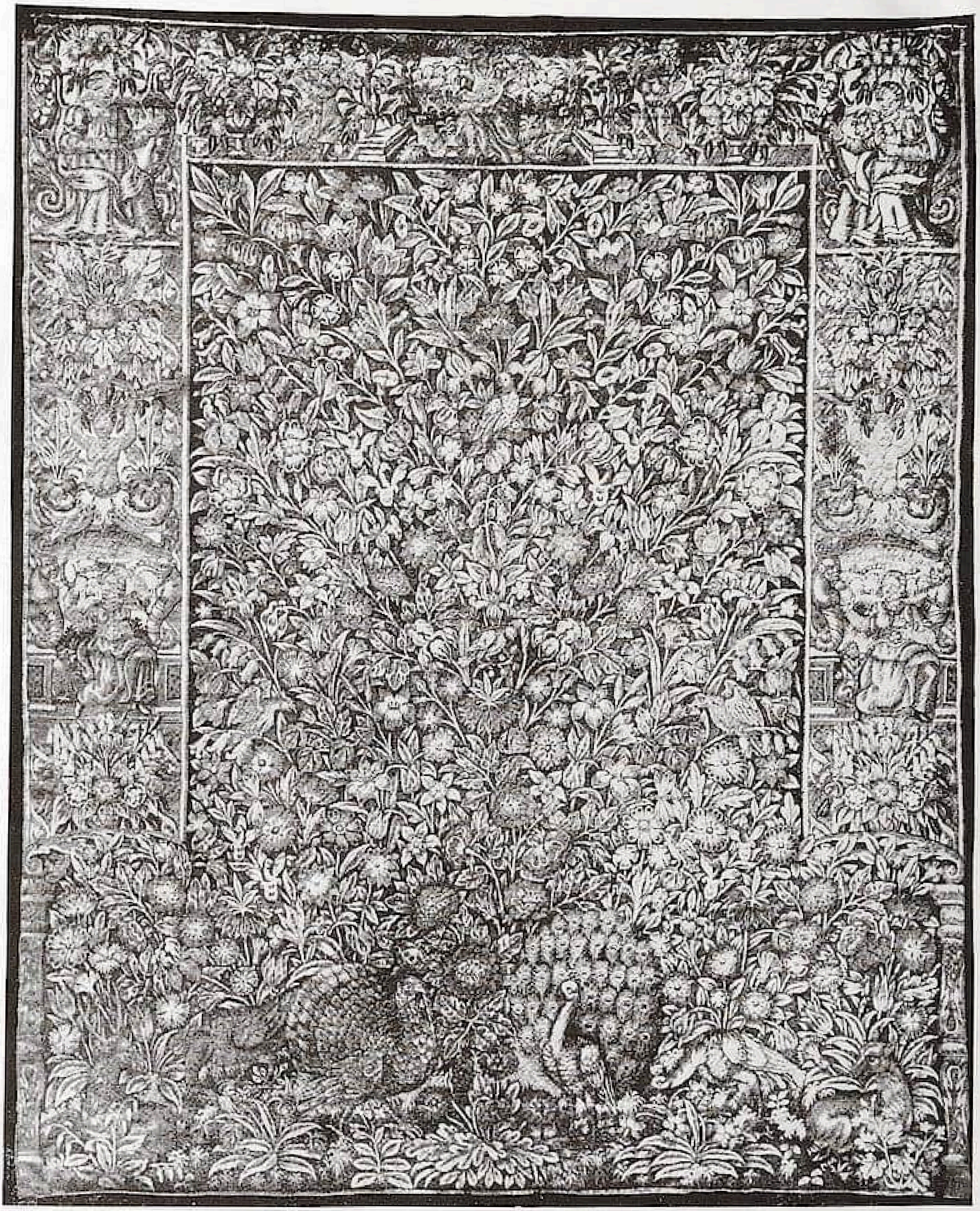
[3] Antiquités, etc. Collection d'un amateur distingué à Haarlem. Auktion Amsterdam. J. Schulman 16—18. II. 1897. Nr. 793, Tafel IV. V.

[4] Catalogus van de textile Kunst in het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst te Amsterdam. 1903, S. 66—78, Nr. 397, 398.

Amsterdamer Tafelteppich. Um 1650. Mittelmedaillon: Fruchtstück.
Berliner Kunsthandel (Altkunst, G. m. b. H.).

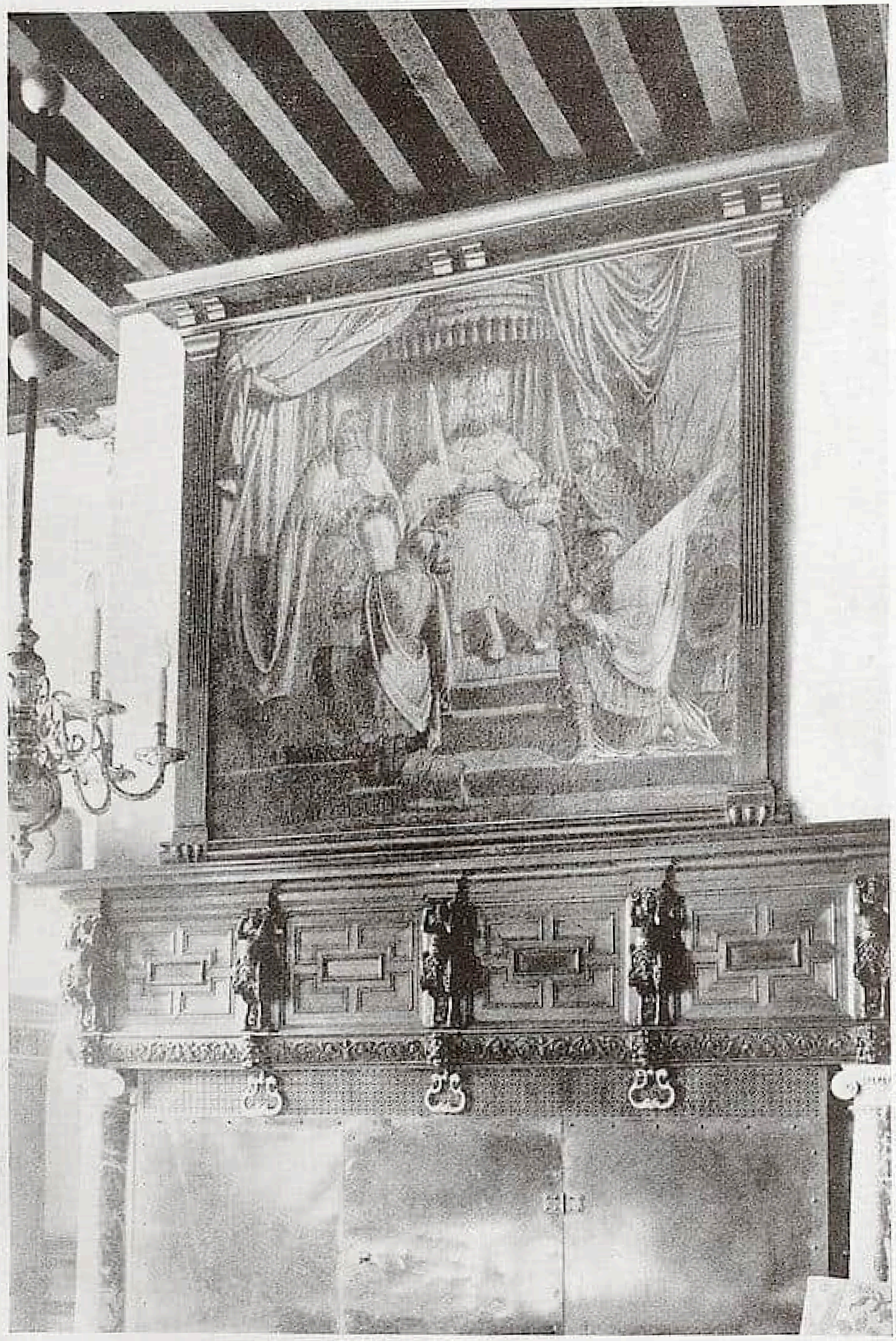


Amsterdamer Tafelteppich. Um 1650. Im Mittelmedaillon: Flora.
Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst, Amsterdam.



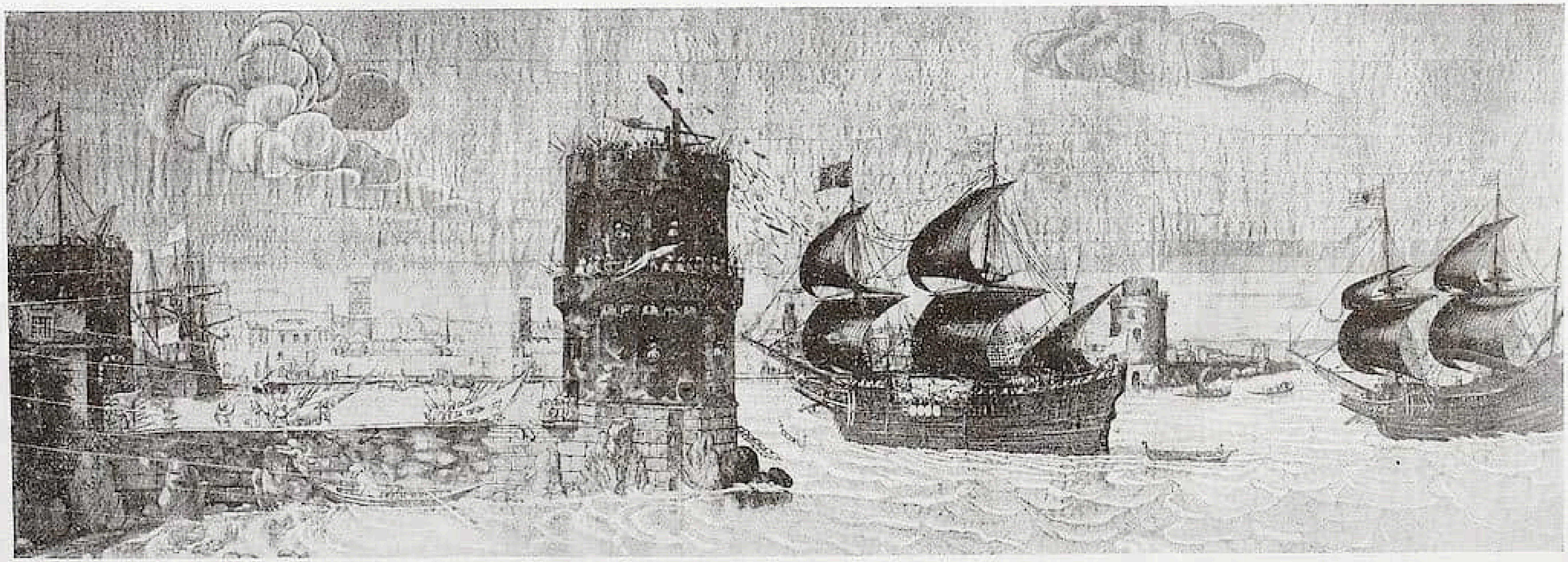
Verdüre. Holländische Manufaktur. Beginn des 17. Jahrhunderts.

Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst, Amsterdam.



Graf Wilhelm I. von Holland empfängt Haarlems Wappenschild in Gegenwart des deutschen Kaisers. Um 1630. Manufaktur des Joseph Thybout.

„Oude Vroedsschaftskamer" im Rathause zu Haarlem.



Der Durchbruch von Damiette. Linke Hälfte des Teppichs.
Manufaktur des Joseph Thybout zu Haarlem. Um 1630.

Rathaus zu Haarlem.

Das Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst besitzt u. a. verschiedene Kissenblätter, die mit starker Wahrscheinlichkeit einheimischen Ateliers zuzusprechen sind. Das spätere, 1706 datierte Stück trägt das Wappen der Watershap van de Rivier de Eem (Utrecht) (Abb.), das ältere Blatt (1679) das Hoheitszeichen der Dijkbestuur van de Purmer.

Von Interesse ist ferner ein rundes Wirkereimedaillon; drei mit Pistolen und Speer gerüstete Bürgerfrauen nehmen malerisch behäbige Aufstellung, auf einem Sockel ruht das abgeschlagene Haupt eines Kriegers (Abb.).

Haarlem

Die Anfänge der Haarlemer Wirkereimanufaktur gehen auf das Jahr 1559 zurück. Der Rat der Stadt knüpft mit einem Wirker Andries de Raedt — es dürfte sich um Willem Andriesz de Raet handeln, der in Gouda nach den Kartons des bekannten Glasmalers Dirck Pietersz Crabeth arbeitete — Übersiedelungsverhandlungen an. Die Bedingungen sind die üblichen, sie bestehen in einem Vorschusse von 400 Carolusgulden, die Rückzahlung hat im Laufe von acht Jahren zu erfolgen. Steuerfreiheit auf Bier wird, wie in anderen Fällen, auch hier zugesagt. De Raedt hat als Gegenleistung den Wirkunterricht der ihm überwiesenen Bürgerkinder zu übernehmen. Ob die Übersiedelung tatsächlich erfolgte und welche Arbeiten der Goudaer Wirker ausführte, ist vorerst nicht festzustellen. An und für sich erschien Haarlem durch seine zahreiche Malerkolonie für ein Wirkereiunternehmen besonders begünstigt. Von Wurzbach[1] erwähnt u. a. den bekannten Haarlemer Historienmaler Marten Jakobsz van Heemskerk († 1. 10. 1574), der auch als Patronenzeichner tätig war. Die Oud Kerk zu Amsterdam besaß außer mehreren Altarbildern von der Hand des Meisters vier reich mit Gold durchwirkte Wandteppiche nach seinen Entwürfen. Ob diese in Haarlem, oder wie Wagenaar will, in Leiden in dem Atelier de Raets entstanden sind, ist zweifelhaft. Die Kostbarkeit des Materials läßt eher auf eine der führenden Manufakturen, in erster Linie auf Brüssel, schließen.

Um 1629 finden wir in Haarlem wiederum einen Wirker urkundlich erwähnt. Es handelt sich um Joseph Thybout (Thienpond)[2].

Die wesentlichste Arbeit, die sich mit dem Namen des Meisters verknüpft, ist der lange schmale Behang mit der Schilderung der Einnahme von Thamiatis (Dumyât, Damiette) durch die Kreuzfahrer. Der Teppich befindet sich noch an der alten Stelle, in der „oude Vroedsschapskamer" des Haarlemer Rathauses. Die Haarlemer Kogge des Johannes a Leidis durchbricht als erste den mit Ketten gesperrten phatnitischen Nilarm. Ihr folgt als zweite eine deutsche Galeere mit dem kaiserlichen Wappen. Die übrigen Schiffe tragen die verschiedenartigsten Hoheitszeichen. Die Darstellung schildert in den Formen des 17. Jahrhunderts[3] (Abb.).

Als Patronenzeichner erscheinen in den Stadtrechnungen der bekannte Haarlemer Landschafts- und Marinemaler Cornelis Claesz van Wieringen, der Hauptkonkurrent Hendrik Vrooms, sowie der Kupferstecher und Glasmaler Pieter Holsteijn der Ältere, gleichfalls in Haarlem ansässig. Meister Wieringen entwirft die Skizze, Holsteijn überträgt den Karton in natürliche Größe. Thybout bezieht für den 57 Quadratellen großen Behang 2300 £; Wieringen wird mit 300 £ und Holsteijn mit 225 £ abgefunden. Es kommen noch kleinere Unkosten hinzu, u. a. 25 £ für Bier an die Wirkergesellen, so daß schließlich das Stück alles in allem sich auf 2870 flämische Pfund stellt. Als Sachverständiger des Rates fungierte bei der Abnahme der Utrechter Wirker Jan van Hobooken.

Ein zweiter Teppich ($13^1/_2$ Quadratellen) bringt Haarlems Wappenvermehrung gelegentlich des Damietter Erfolges. Graf Wilhelm I. von Holland empfängt kniend das neue Hoheitszeichen der Stadt. Kaiser Barbarossa präsidiert dem feierlichen Akte (Abb.).

[1] A. v. Wurzbach; Niederländisches Künstlerlexikon. Leipzig 1906; Bd. I. S. 660.

[2] H. v. Koenen; Over eenige Tapijtwerken op het Stadthuis te Haarlem in: Kronijk van het historisch Genootschap te Utrecht. Bd. 22, 1866.

Daniel Souterius; Victorie van's Hertogenbosch; Haarlem 1630, Bl. 109.

[3] S. auch den Aufsatz von G. J. Bettinck im 11. Hefte von Onze Vloot 1920 „Haarlem en de Marine."

Als entwerfender Künstler wird diesmal der Haarlemer Maler und Radierer Pieter Fransz De Grebber genannt, der im Gegensatze zu der etwas kalten Art Wieringens in Farbengebung und Komposition mehr der Rubens'schen Malweise zuneigt. Der Karton ist noch in Haarlem vorhanden, er trägt die Signierung P. D. G. 1630. Die Gesamtunkosten für den dritten Behang beziffern sich auf 819 ℒ 4 sch.

1642 wird Thybout mit einem neuen Auftrage für die Stadt betraut; das Motiv wird in den Rechnungen nicht näher angegeben. Im übrigen erscheint der Meister mehrfach als Lieferant gewirkter Kissenblätter. In den fünfziger Jahren geht das Atelier ein.

1668 zieht der Haarlemer Magistrat den Delfter Meister Maximilian van der Gucht zu Rat und betraut ihn mit der Ausführung des noch erhaltenen Behanges „die Burg Alt Haarlem" für das Bürgermeisterzimmer. Die Ausgaben belaufen sich auf 2233 fl. 15 st., möglicherweise kamen auch noch andere Arbeiten in Frage. Der prächtige Teppich befindet sich zur Zeit im Franz Hals-Museum zu Haarlem (Abb.)[1].

Die hl. Familie mit Heiligen eines Antwerpener Manieristen im Museum der bildenden Künste zu Leipzig

Mit einer Tafel

Zu der Zeichnung des Antwerpener Manieristen, die der Cicerone in Heft 10 aus dem Besitz von A. S. Drey, München, veröffentlichte, teilt uns Herr Eduard Trautscholdt, Leipzig, eine von ihm gemachte wertvolle Beobachtung mit. Danach stimmt die Zeichnung so gut wie vollständig überein mit dem im Museum der bildenden Künste zu Leipzig befindlichen Gemälde, zu dem der Katalog dieser Sammlung unter Nr. 249 folgendes enthält: „Flämischer Meister, Anfang des 16. Jahrhunderts, Maria mit dem Kinde unter einem von Engeln gehaltenen Baldachin, zur Seite Barbara, Joseph und Katharina. Das Bild ist stark beschädigt und hat durch Übermalung gelitten. Nach Bode vielleicht von Hendrik met de Bless (1480 bis nach 1521). Ölgemälde auf Eichenholz. H. 1,14 m, Br. 0,88 m. Geschenk des Herrn Legationsrates Dr. A. Keil 1860." Das vorsichtige (und weit zurückliegende) Urteil Bodes ist heute nicht mehr aufrechtzuerhalten. Man hatte noch vor kurzem in Leipzig Gelegenheit, einen unbezweifelten Civetta (jetzt in der Dresdner Galerie) zum Vergleich heranzuziehen, wobei nicht nur der Qualitätsunterschied zwischen diesem und der Leipziger Tafel zuungunsten der letzteren sich als sehr erheblich erwies, sondern auch der Wesensunterschied zwischen Herri met de Bles und den Manieristen, den Friedländer bereits eindringlich betonte, evident zutage trat. Ein ähnlicher, wenn auch weniger starker Unterschied in der Güte scheint zwischen der Zeichnung und dem Bilde vorhanden. Die Übereinstimmung beider geht im übrigen bis in die einzelnen Knitter der Gewandung, so daß man mit einiger Sicherheit die Zeichnung sogar als Schlüssel für den ehemaligen Zustand des Gemäldes benutzen kann. In zahlreichen Einzelheiten ist das Bild reicher; man vergleiche das Teppichmuster, den mit Blumen und Gräsern bestandenen Vordergrund, die Bäume in der Tiefe. Andererseits enthält die Zeichnung Details, die auf dem Bild fehlen (schon immer?), wie z. B. den Engel in der Mitte am oberen Rand, die kleinen Engelsgestalten rechts vom Turm, den Blumentopf auf dem, in der Schmalwand auch gegliederten, Kasten (?) hinter der Barbara. Ob wir es bei der Zeichnung mit dem Entwurf für das Tafelbild zu tun haben, läßt sich mit Sicherheit kaum entscheiden. Die

[1] Besonderen Dank schulde ich Herrn Gemeente Archivar H. E. Knappert zu Haarlem, der mir liebenswürdigerweise die Abzüge der Thyboutschen Teppiche und des van der Guchtschen Behanges zur Verfügung stellte.

Das Kastell „Oud Haarlem".
Manufaktur des Maximilian van der Gucht zu Delft. 1668.

Frans-Hals-Museum zu Haarlem.

Antwerpener Manierist. Heilige Familie mit Heiligen.

Museum der bildenden Künste, Leipzig.

Quadratur auf der Zeichnung kann ebensogut der Übertragung einer anderen (besseren?) Zeichnung oder der Verkleinerung nach einem Gemälde gedient haben. M. J. Friedländer bemerkt in seiner Besprechung der Sammlung Rodriguez anläßlich ihrer Versteigerung (Kunstchronik, N. F. XXXII, S. 834) zu unserer Zeichnung nur: „Die hl. Familie mit zwei weiblichen Heiligen. Gute Arbeit von einem der Antwerpener Manieristen." Biermann wies bereits darauf hin, daß sie dem inneren Ausdruckswert nach dem „Antwerpener Meister von 1518"[1] am nächsten stehe. In der Behandlung der Baulichkeiten ist das Bild dem Meister der Münchner Anbetung am ehesten verwandt, aber darin doch nicht so üppig wie dieser. Um so merkwürdiger ist die kompositionelle Verwandtschaft mit der hl. Familie mit Heiligen des Meisters der Mailänder Anbetung[2], dessen Werke besonders reich an phantastischem Architekturbeiwerk sind. Das gilt im Unterschied zu unserem Bild auch von seiner hl. Familie. Dagegen scheint auf der Leipziger Tafel im Figürlichen die Manier weiter getrieben, etwa in den Gesten der Hände. Die Abbildungen überheben mich im übrigen der Niederschrift der näheren Vergleichsmomente. Sie springen ohne weiteres in die Augen (vgl. vor allem die Katharina und die Engel). Viele Vergleichsmomente bieten weitere Bilder des Meisters der Mailänder Anbetung. Besonders aufschlußreich ist ein Vergleich der Zeichnung zu unserem Bild mit der von Friedländer[3] abgebildeten. Hingewiesen sei vor allem auf die auffällige Verwandtschaft der Gesichter, besonders der Mundpartien und der Augen. Man wird nach alledem nicht umhin können, das Leipziger Bild und die Zeichnung dazu in die Nähe des Meisters der Mailänder Anbetung zu rücken und damit in die von Friedländer als Gruppe B[4] bezeichnete, der er die qualitätvollsten der manieristischen Werke zuweist. Man könnte sich die beiden Stücke als frühe Arbeiten des Künstlers denken, darf aber nicht übersehen, daß die Materie heute noch viel zu kompliziert erscheint, als daß in unserem knappen Rahmen mehr als Randbemerkungen dazu gemacht werden könnten.

E. Wiese.

---

[1] M. J. Friedländer, Die Niederländischen Manieristen. Tafel 15—18. Leipzig 1922. Verlag E. A. Seemann.

[2] Friedländer, a. a. O., Taf. 3.

[3] a. a. O., Taf. 9.

[4] Im Jahrb. d. preuß. Kunstsmlg. XXXVI (1915), S. 66 ff.

Holzschnitt aus Columna, Poliphilo.
Venedig 1499.

Die Sammlung Charles Haviland in Paris

Mit elf Abbildungen auf sechs Tafeln *Von ADOLPHE BASLER*

Als Charles Haviland im Frühjahr 1921 starb, schied mit ihm der letzte Repräsentant eines Sammlertypus, der sehr verschieden von dem gegenwärtigen war. Mit Philippe Burty, Goncourt, Gonse entdeckte er sogleich den Reiz der ersten nach Europa kommenden japanischen Holzschnitte, die von ihm als erster gesucht wurden. Man sammelte damals nicht um zu spekulieren, ebensowenig einer Mode folgend. Es mangelte zuweilen sogar etwas an Methode. Der Liebhaber wollte sich mit Werken umgeben, die ihn bezaubert hatten, er faßte nie die Möglichkeit einer Trennung ins Auge, wurden ihm auch die verführerischsten Angebote gemacht. In diesem Geiste brachte Haviland die beträchtliche Anzahl erstklassiger Kunstwerke zusammen, die jetzt wieder zerstreut werden sollen. Die Lebensarbeit eines Sammlers voll Geist und Geschmack steht vor uns, um in ihrer Geschlossenheit zerstört zu werden! —

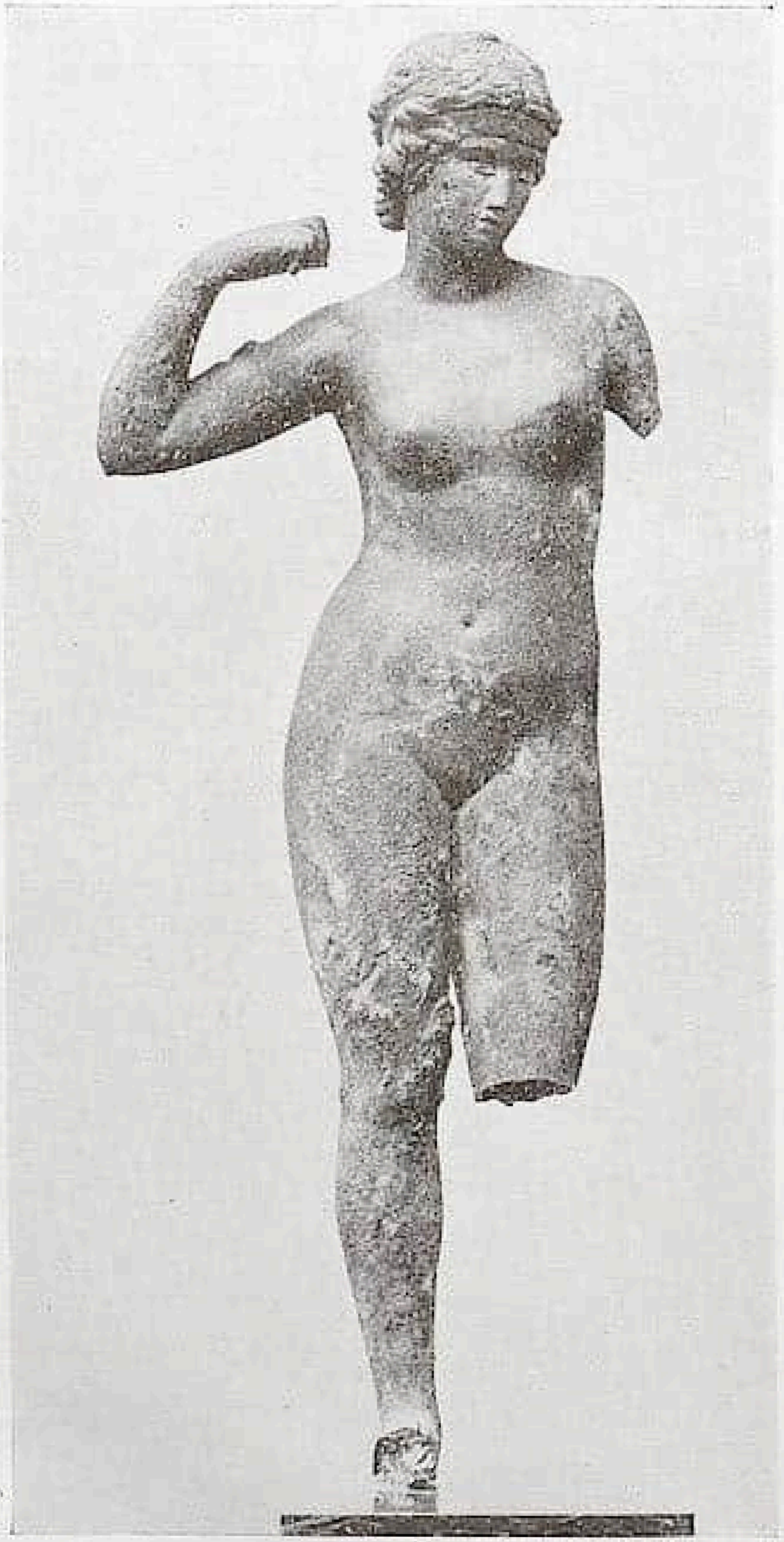
Es lassen sich nicht alle Kunstformen, die das tätige Interesse Charles Havilands erregt haben, in einem Artikel behandeln. Ein zweiter Aufsatz über die japanischen Sammlungen, von denen nur der kleinste Teil an Holzschnitten und Lackarbeiten in diesen Tagen versteigert wird, folgt zu Beginn des nächsten Jahres bei Gelegenheit der zweiten Venteausstellung.

Die geschlossenen Reihen, die jetzt im Hotel Drouot auseinander gerissen werden — die modernen Gemälde am 7., die griechischen und ägyptischen Antiken am 11. und 12., die alten Gemälde und Kunstgegenstände am 14. und 15. Dezember — zeigen, wie der Geschmack ihres Besitzers sich nicht nach den Blütezeiten antiker Kunst und nicht nach gewagten Spekulationen der Moderne orientierte. Er liebte jede Art, jede Kunstepoche auf dem Höhepunkt ihrer Entwicklungskurve und verstand mit Sonderung und wunderbarer Sicherheit zu wählen.

Unter den antiken Stücken sehen wir weder die prädynastischen ägyptischen, noch die archaischen Perioden Griechenlands vertreten. Ein wunderbares Stück ist die Sechmet der saitischen Zeit in grauem Granit (Abb.). Unter den 85 griechischen Terrakotten, zum großen Teil aus dem 5. oder 4. Jahrhundert, fallen im besonderen verschiedene figürliche Darstellungen auf, Goreen oder Epheben, von denen einzelne in der originalen Polychromie erhalten sind, ebenso eine Votivplakette aus dem 5. Jahrhundert, Demeter in einfacher und ergreifender Darstellung (Abb.). Unter den Marmorwerken ist eine Aphrodite, ein Flachrelieffragment aus dem 4. Jahrhundert das reinste Stück, ein großer Krug, im Relief zwei Szenen aus dem Leben des Odysseus, das edelste. Von den 42 Bronzen müssen ein kleiner hockender Satyr des 5. Jahrhunderts und ein korinthischer Spiegelfuß erwähnt werden, ebenso ein Priapus von Lamsakus des 4. Jahrhunderts, der mit einer bemerkenswerten plastischen und ausdrucksvollen Feinheit behandelt ist. Das Glanzstück der Sammlung, vielleicht die schönste griechische Bronze, die jemals zum öffentlichen Verkauf kam, ist eine Aphrodite mit dem Spiegel (Abb.). Einen Namen zu nennen, wäre unvorsichtig, da jede Signatur fehlt. Auf keinen Fall haben wir es mit einer Schülerarbeit zu tun. Nur einer der größten Meister des 4. Jahrhunderts konnte diese Komposition schaffen, mit dieser Liebe Glieder, Brust und Leib modellieren, ein Spiel zartester Lichter. Ein vollkommenes Beispiel der Höhe griechischer Kunst, das vieles in den Schatten stellt!

Das Verständnis und die Liebe zur Schönheit der Antike war die Frucht einer langen Kunstsammlertätigkeit, deren Grund in den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts durch eine Kollektion von Renaissance-Bronzen gelegt wurde, die als Rivalen in Paris nur die Sammlung C. Dreyfuß und der Marquise de Ganay hat und die allein von den Louvre-Bronzen übertroffen wird. Diese Vitrine mit kaum 50 sehr gewählten Arbeiten der

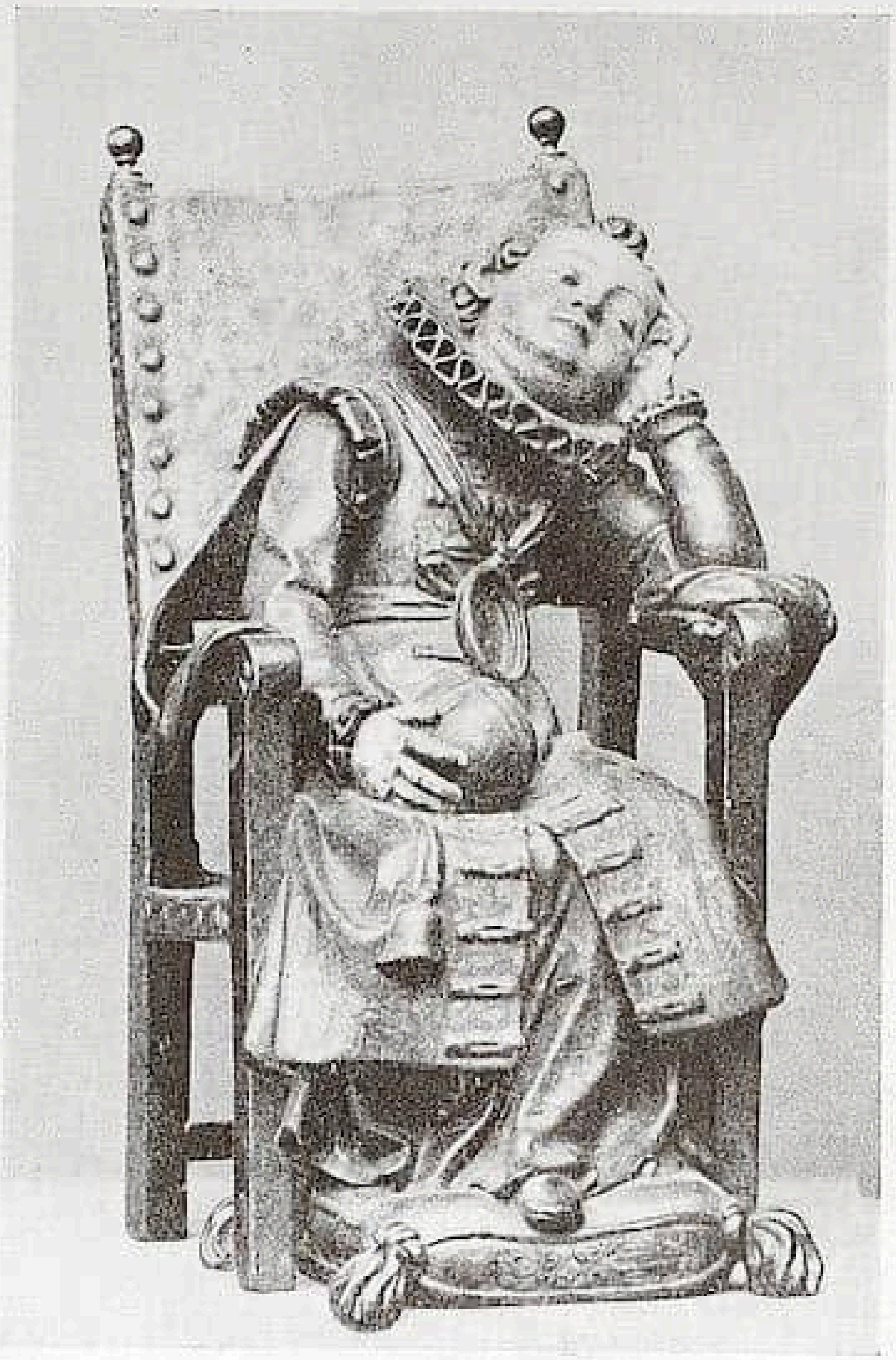
Granitstatue der Kriegsgöttin Sechmet.
Saitische Zeit.



Aphrodite mit dem Spiegel. Bronze. 4. Jahrh.

Demeter. Terrakotta. 5. Jahrh.

Bronze. Florenz. 16. Jahrh.



Polychrome Holzschnitzerei. Spanien. 16. Jahrh.

Bronze. Padua. 15. Jahrh.

Rubens. Hygie.

Rembrandt. Christus unter den Schriftgelehrten.

Manet. Mädchen bei der Toilette.

Fantin Latour. Feenstück.

Puvis de Chavanne. Die Toilette.

Renaissance und des 17. Jahrhunderts zeigt, wie die Schönheit des Werkes zu einem wichtigen Teil neben dem Ausdruck des Plastischen in der Qualität des Stoffes liegt. Die Schätzung der Lackarbeiten, des Steinzeugs und der japanischen und chinesischen Bronzen haben Haviland zur Wertung schöner Patina erzogen, wie er in den Holzschnitten die Schönheiten der Probedrucke erkannte. Unter diesem Gesichtspunkte sind der „Dornauszieher" (Padua, 15. Jahrhundert) (Abb.), die Gruppe „Mutter und Kind" (Florenz, 15. Jahrhundert) (Abb.) und „Kleopatra" (Italien, 17. Jahrhundert) die bemerkenswertesten Stücke. Die Elfenbeinarbeiten und Holzschnitzereien derselben Epoche sind weniger zahlreich, aber ganz erstklassig, so eine spanische Arbeit des 16. Jahrhunderts, ein schlafendes Jesuskind, gekleidet wie ein kleiner Edelmann der Zeit, in der rechten Hand die Weltkugel haltend. Auf die Lehne des Sessels, auf Goldgrund im Stil der Altarmalereien, aber mit größeren Feinheiten ist die Beschneidung gemalt.

Neben diesen Schönheiten in den Vitrinen des Hotels de l'Avenue de Villier war die künstlerische Atmosphäre dieses Hauses durch die Sammlung von Zeichnungen, Aquarellen und Gemälden bestimmt, die ohne Unterbrechung vom 16. Jahrhundert bis zu Degas führt. Von Zeichnungen nenne ich als überragend eine „Hygie" von Rubens (Abb.), einen Rembrandt, „Christus unter den Schriftgelehrten" (Abb.), eine Sepiazeichnung von Fragonnard, „die überraschten Liebenden". Unter den Pastellen ist Vigée-Lebrun mit dem reizvollen Bildnis eines jungen Mädchens und Lemoine mit einem männlichen Porträt von außergewöhnlichem Charme vertreten.

Von Modernen ist Degas mit einem Gemälde „Jockeys vor dem Rennen" aufzuführen, eine Komposition, die, im Vordergrunde von einem Pfahl vertikal durchkreuzt, charakteristisch japanischen Einfluß merken läßt und zugleich das Unmittelbare treffend für die Art des Meisters wiedergibt. Die Bedeutungslosigkeit des Vorwurfs der „Drei Frauen im Boot" lenkt die ganze Aufmerksamkeit auf die Schönheit und Präzision der malerischen Mittel, die Degas hier anwandte. Ein Fantin Latour, das berühmte „Feenstück" (Abb.), spielte 1863 im Salon der Zurückgewiesenen eine bedeutende Rolle. Gerade in dieser Komposition hat sich der Meister ohne Servilität die Lehren zunutze gemacht, die er aus Werken des Veronese schöpfte, von dem er zu der Zeit im Louvre prachtvolle und persönliche Kopien machte. Endlich sieht man erstaunend zwei Richtung weisende Werke nebeneinander hängen ohne einander zu verletzen: ein Pastell von Manet: „Mädchen bei der Toilette" (Abb.), in rascher und knapper Ausführung, lichtvoll die Haut, das Hemd, die Wand, in rosiger Harmonie Sonne und unbestimmte Jugend. Daneben ein Puvis de Chavannes „Die Toilette" (Abb.), dessen große Flächen, wie stets in engerem Rahmen der Staffeleigemälde Puvis, den ganzen Doktrinarismus seines Geistes und die edelste Bewegung seines Erlebens ausdrücken.

Viele der hier genannten Werke sind dem Sammler nicht unbekannt. Einige stammen aus namhaften Sammlungen und haben auf den Venten Jean Gigoux, Philippe Burty, Spitzer eine Rolle gespielt. Andere waren derzeitigen Ausstellungen geliehen, so 1900 der Retrospektiven und der Centennale, der Ausstellung der Werke Rembrandts in der Bibliothèque Nationale 1908. Ihr künftiges Schicksal ist nicht ungewiß. Die Museen und größeren Sammlungen werden sich das Beste sichern. Aber die Einheitlichkeit des Betrachtens, die zu ihrer Vereinigung geführt hatte, wird ihnen genommen werden, die diesen Werken, je größer ihre individuelle Schönheit ist, das gemeinschaftliche Leben gab, von dem der Geschmack des Menschen belebt wurde, der sie zu den Gefährten seines Geistes gemacht hatte.

Privatsammlungen moderner Kunst in Holland

Mit acht Abbildungen auf vier Tafeln — *Von F. M. HUEBNER*

Der holländische Staat ist nur in äußerst beschränktem Maße ein Förderer der zeitgenössischen Kunst. Das unlängst erschienene Gutachten über die Reformbedürftigkeit des holländischen Museumswesens enthält zwar eine Menge wertvoller und großzügiger Anregungen hinsichtlich der besseren Verteilung und Aufstellung des musealen Besitzes an alter Kunst, aber es gibt keinerlei Richtlinien über das grundsätzliche Verhältnis der Museen zur Malerei der Lebenden; geschweige denn, daß es auf eine besonders angespannte Pflege gerade der zeitgenössischen Kunstschöpfungen andränge. In den offiziellen Kreisen glaubt man, nur aus der klassischen holländischen Malerei könne für das Publikum Genuß und Belehrung entstehen, und so trifft man außer einigen Leihgaben im Dordrechter Museum, im Amsterdamer Ryksmuseum, nirgendwo eine umfassende Übersicht der holländischen Malerei während der letzten 40 Jahre. Zwar ist das Stedelyk-Museum in Amsterdam reich an Proben von zum Teil noch lebenden Niederländern, aber es ist nicht die Stadt, welcher die Ankäufe dieser Werke zu danken sind, sondern sie sind aus der Kasse der privaten „Vereeniging tot het Vormen van een hedendaage Kunstverzameling" bezahlt. Es steht eben so, daß die wenigen moderngesinnten Galeriedirektoren, welche man in Holland antrifft, trotz allem guten Willen ziemlich ohnmächtig sind, da ihnen zum Erwerb neuer Kunst keine entsprechend großen Geldfonds zur Verfügung stehen; sie müssen sich auf die Gunst von Spendern und Künstlern, auf den Zufall von Leihgaben und testamentarischen Überweisungen verlassen und so entsteht in den holländischen Galerien, wo sich moderne Bilder vorfinden, leider mit Notwendigkeit der Eindruck der Zusammenhanglosigkeit, des Widersinns.

Es ist schon schwer genug, sich an Hand der offiziellen Sammlungen ein deutliches Bild über die Zeit des holländischen Impressionismus zu machen. Bestände nicht das von privater Seite aufgebaute Museum Mesdag-van Houten, welches das Künstlerehepaar durch letztwillige Verfügung dem Haag zum Geschenk machte, so würde in Holland die anschauliche Brücke zur internationalen Strömung des Impressionismus überhaupt fehlen, und es würde damit das Verständnis für das Wollen der holländischen Impressionisten, der Einblick in das geschichtliche Werden dieser Schule unendlich erschwert werden. Glücklicherweise ist also dieses Museum vorhanden, und glücklicherweise besitzt das Reichsmuseum in der leihweise empfangenen Sammlung Drucker-Fraser, das Stedelyk-Museum in der leihweise empfangenen Sammlung van Essen die aufschlußreichen Seitenstücke. Wer aber bedenkt, daß die Haager Schule ihren Höhepunkt in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts erlebte, daß also seitdem bis heute schon 40 Jahre verflossen sind, der fragt sich mit Unruhe, wo er, nicht in bloßen Einzelarbeiten, sondern in einer vollständigen und charakteristischen Reihe die Nachfolger der Haager Schule, die sogenannten Postimpressionisten oder Jungamsterdamer studieren kann, und da ist die Verlegenheit bereits eine viel größere. Zwar besitzt das Dordrechter Museum schöne Proben von Breitner, Deysselhoff, Veth, Rink, de Swart, aber die wertvollsten dieser Bilder gehören dem Sammler Hidde Nyland, einem Privatmann, der bereits einen großen Teil seiner Bilder aus Dordrecht fortnahm und den Rest derselben jeden Tag aus dem Museum zurückziehen kann. Der Freund moderner Kunst steht nach alledem ziemlich rat- und führerlos da. Er weiß nicht, daß es in Holland eine Menge privater Kunstsammlungen gibt, von denen die Lücken des staatlichen und städtischen Kunstbesitzes gewissermaßen geschlossen werden; denn es verhält sich so, daß noch niemand daran gedacht hat, einmal planmäßig den Bestand der modernen holländischen Privatsammlungen durchzugehen und an der Hand dieses in der Tat unendlich umfangreichen und wertvollen Kunstguts den werk-

Paul Cézanne. Landschaft.

Sammlung van Blaaderen, Amsterdam.

Vincent van Gogh. Kartoffelleger.

Sammlung Kröller, Haag.

Touloufe Lautrec Frauenbildnis.
Sammlung van Gogh, Amfterdam.

Paul Degas. Damenbildnis.
Sammlung Voûte, Amfterdam.

tätigen Anteil der holländischen Sammler und Kenner an der Blüte der modernen holländischen Malerei aufzuzeigen.

Was die letzten 20 Jahre in der Entwicklung der holländischen Malerei betrifft — unendlich ereignisvolle und zukunftswichtige Jahre — so versagen die öffentlichen Sammelinstitute vollständig. Wollte man nach den wenigen Bildern modernen Stils gehen, die sich im Haager Gemeindemuseum, im Amsterdamer Stadtmuseum aufbewahrt finden, so könnte man zu der Meinung kommen, daß eine eigentliche Fortentwicklung der holländischen Malerei während der letzten 20 Jahre — entgegen der großen künstlerischen Bewegtheit in anderen Ländern — nicht stattgefunden habe. Dies ist natürlich ein Irrtum. Um ihn zu berichtigen, muß auch in diesem Falle der Kunstfreund auf private Kunstsammlungen zurückgreifen. Daß es solche Sammlungen gibt, in deren Mittelpunkt die Kunst der Gegenwart steht, auch darüber ist es in Holland schwierig, sich zu unterrichten. Von der Sammlung W. Kröller erfährt der Kunstfreund in regelmäßigen Abständen durch die Abbildungen und Mitteilungen der von H. P. Bremmer herausgegebenen „Beeldenden Kunst"; die Sammlung Hidde Nyland kommt dem Besucher des Dordrechter Museums mit einigen Auswahlstücken vor Augen; die Sammlungen I. Boendermaker und R. A. Regnault findet man im Obergeschoß des Stadtmuseums Amsterdam untergebracht, hat jedoch nur während des Winters Gelegenheit, sie zu besichtigen. Auch hinsichtlich dieser Sammlungen allermodernster Kunstschöpfungen in Holland besteht kein zusammenfassender Bericht, kein Leitfaden, und dies ist um so bedauerlicher, als das Sammlerinteresse für neue Kunst in Holland viel stärker und die Anzahl der vorhandenen allermodernsten Kunstgalerien viel größer ist, als man gemeinhin annimmt.

Die wichtigsten dieser Sammlungen dürften die folgenden sein: Hidde Nyland (im Haag), Leuring (Mook bei Nimwegen), Kok (im Haag), Kröller (im Haag), V. W. van Gogh (Amsterdam), Bremmer (im Haag), Tutein Nolthenius (Delft), Scherjon (Utrecht), Bruckman (Scheveningen), Voute (Amsterdam), van Blaaderen (Amsterdam), Debois (Haarlem), Regnault (Amsterdam), Kikkert (Amsterdam), Van den Nieuwenhuizen (Haarlem), Boendermaker (Bergen N. H.), Tak van Poortvliet (im Haag), van Assendelft (Gouda). Ist bereits die Anzahl dieser Sammlungen achtunggebietend, so sind sie es noch mehr durch die ebenso große wie wertvolle Menge von Bildern, die in ihnen aufbewahrt werden. Der Besitzstand der genannten Galerien schwankt zwischen 20 und 600 Gemälden, der finanzielle Wert der Stücke ist schon jetzt ein außerordentlicher und er dürfte zunehmend im Ansteigen begriffen sein. Der ästhetische Wert ruht ganz auf dem neuzeitlichen Kunstempfinden, daß ein Werk nicht allein dann schönheitliche Geltung gewinnt, wenn es den Eindruck der Wirklichkeit so naturgetreu als möglich zurückstrahlt.

Diese Abkehr von der Wirklichkeit hat in Holland bekanntlich am frühesten Vincent van Gogh vollzogen. Von ihm besitzt der Sammler Hidde Nyland die wohl größte Kollektion von Handzeichnungen, die Sammlerin W. Kröller die wohl größte Kollektion von Ölgemälden. Die Handzeichnungen der Sammlung Hidde Nyland stammen vornehmlich aus der Anfangszeit des Künstlers, aus jener Epoche, wo er noch im Fahrwasser der Haager Impressionisten segelt, und wo die eigene Note nur erst dumpf und verschwommen anklingt. In der Sammlung Kröller ist es die letzte Periode, da van Gogh in Arles, später in Auvers, sein Malerzelt aufgeschlagen hatte, die am reichsten vertreten ist und am meisten fesselt. Wertvolle Einzelstücke des Malers befinden sich in den Sammlungen Bremmer, Tutein, Nolthenius, Voute; die Erben des Malers in Amsterdam Architect V. W. van Gogh und dessen Mutter J. van Gogh-Bonger, deren Mühe und Beharrlichkeit, wie man weiß, die mustergültige Herausgabe der nachgelassenen Briefe des Malers an dessen Bruder zu danken ist, besaßen ehedem eine noch reichere Kollektion als heute; doch ist es für den, der über van Goghs Kunst ein Urteil fällen will, immerhin unerläßlich, auch diese Sammlung besucht zu haben.

Arbeitete van Gogh vornehmlich in Frankreich, so setzte in Holland selber die Gegenbewegung gegen den Haager Impressionismus mit den Malern J. Toorop, W. van Konijnenburg, J. Thorn-Prikker ein, drei Künstlern, die nicht nur ihrem Lebensalter nach ungefähr zusammen gehören, sondern die auch in ihrem Wollen und Können eine enge geistige Genossenschaft halten. Zahlreiche Werke von Jan Toorop, etwa 30, besitzt Hidde Nyland; der gesamte Entwicklungsweg von den Anfängen bis zur heutigen Stunde läßt sich am eindrücklichsten am Bilderbesitz der Sammlung Kröller studieren. Auch Dr. Leuring, der tatkräftige Förderer Thorn Prikkers, besitzt einige besonders bemerkenswerte Stücke. Ein großer Freund Thorn Prikkers ist außer dem genannten Dr. Leuring auch P. A. Bremmer, der in seiner Eigenschaft als Konservator an der Galerie Kröller dieser Sammlung durch Ankauf verschiedene Thorn Prikkersche Werke sicherte. W. van Konijnenburg ist in ganz Holland am ausgiebigsten in der Sammlung Kok vertreten, wo sich nicht weniger als 100 Bilder aus allen Schaffensabschnitten des Meisters befinden.

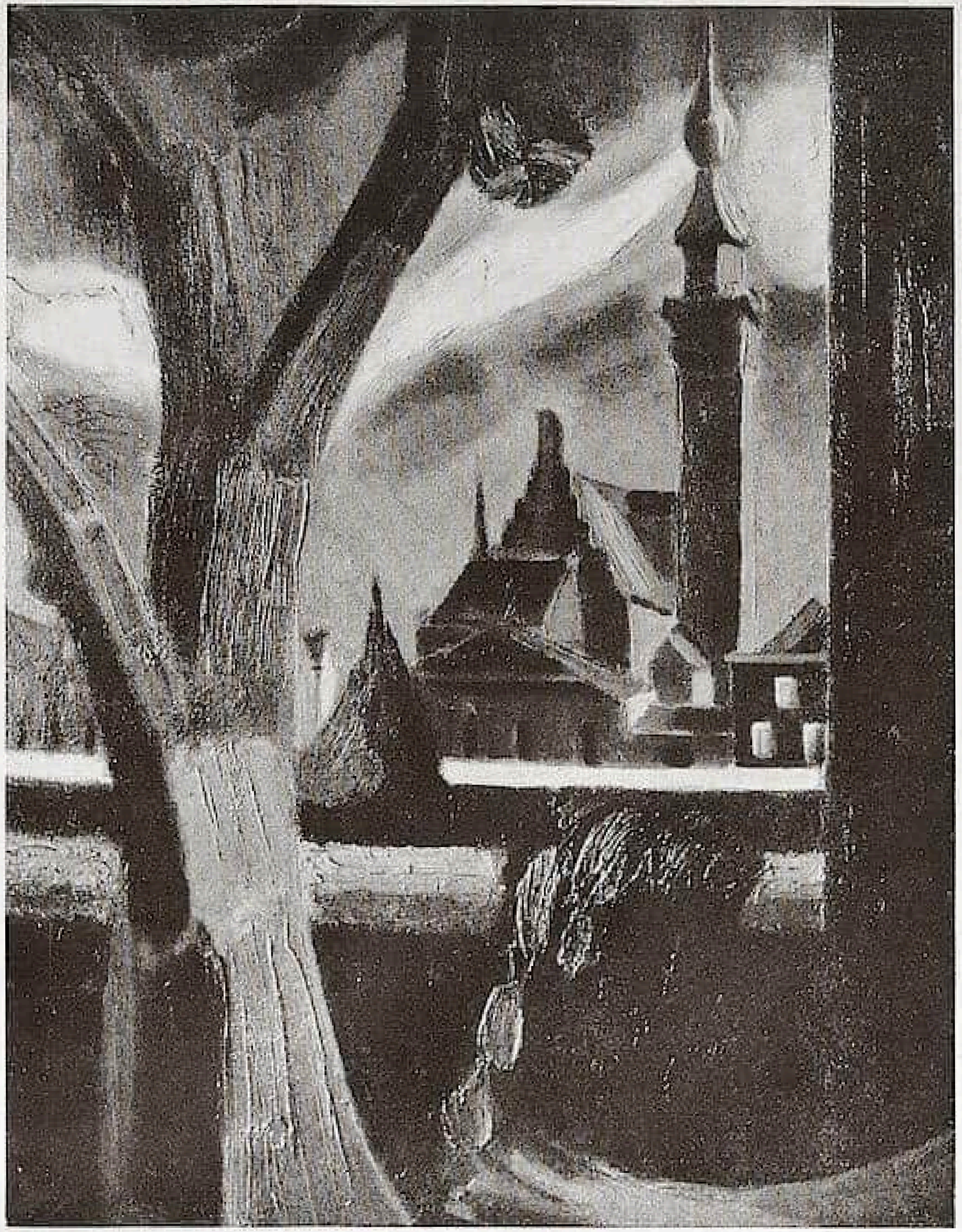
An großen Malern des Auslandes, die sich während der nämlichen Jahre wider die exakte Naturnachahmung aufgelehnt und damit die jüngere Malergeneration hierzulande und im übrigen Europa nachdrücklich beeinflußt haben, stehen die Franzosen P. Gauguin und Odilon Redon obenan. Von P. Gauguin befindet sich ein schönes Bild tahitanischer Mädchen in der Sammlung Voute. Die wundervollen Gauguinbilder der Sammlung van Gogh-Bonger werden demnächst in einer Sonderpublikation den Augen der Kunstfreude vorgeführt werden. Für das Bekanntwerden O. Redons in Holland hat sich vor allem J. Debois, Haarlem, eingesetzt, besonders dadurch, daß er das gesamte graphische Werk des Meisters in originalgetreuen Reproduktionen vervielfältigen ließ; die beiden starken Mappenbände sind in der Kunstanstalt von W. Scherjoen, welcher selber Kunstsammler ist, hergestellt worden. Debois hat sich auch für holländische Moderne, wie z. B. H. S. Kruyder nachdrücklich eingesetzt. Einige der zahlreichen Werke O. Redons, die sich früher in der Amsterdamer Sammlung Hoogendyk befanden, sind durch Erblassung in den Besitz der heutigen Sammlung van Blaaderen übergegangen.

Noch ein anderer französischer Maler, nämlich Le Fauconnier, der sich während des Krieges Amsterdam zum Wohnsitz erwählt hatte, hat auf die Schaffenden in Holland einen starken Einfluß ausgeübt, nicht ohne umgekehrt aus der holländischen Umwelt und Maltradition in die eigene Arbeit entscheidende Anregungen zu übernehmen. Den umfassendsten Einblick in die Entwicklung dieses temperamentvollen Künstlers gewährt die Sammlung Beffie, wo sich allein an Aquarellzeichnungen 150 Werke befinden. Der Sammler Beffie gewährte auch den anderen internationalen Künstlern, die man heute Expressionisten zu nennen sich gewöhnt hat, gastfreie Aufnahme. Es finden sich hier die Russen Kandinsky, Chagall, Jawlensky, Werefkin, die Deutschen Marc, Klee, Kubin mit zahlreichen und durchweg interessanten Arbeiten. Die holländischen Modernen sind mit Werken von P. Alma, L. Gestel, Jan Sluiters, Kees van Dongen vertreten. Für die Frühzeit dieser rein holländischen Künstler ist auch die Sammlung Kikkert eine wichtige und dokumentarische Fundgrube.

Derjenige holländische Maler, der sich von dem Einflusse Le Fauconniers am meisten frei gehalten hat und bei dem umgekehrt Le Fauconnier eine Weile in die Schule ging, ist Piet van Wyngaerdt, ein fest in der holländischen Tradition wurzelndes überaus schaffensfreudiges Temperament. Die meisten seiner Gemälde trifft man in der Sammlung van den Nieuwenhuizen, Haarlem, an. Es sind meisthin umfängliche Tafeln, denn van Wyngaerdt liebt das große Format, die große pathetische Auffassung der Dinge.

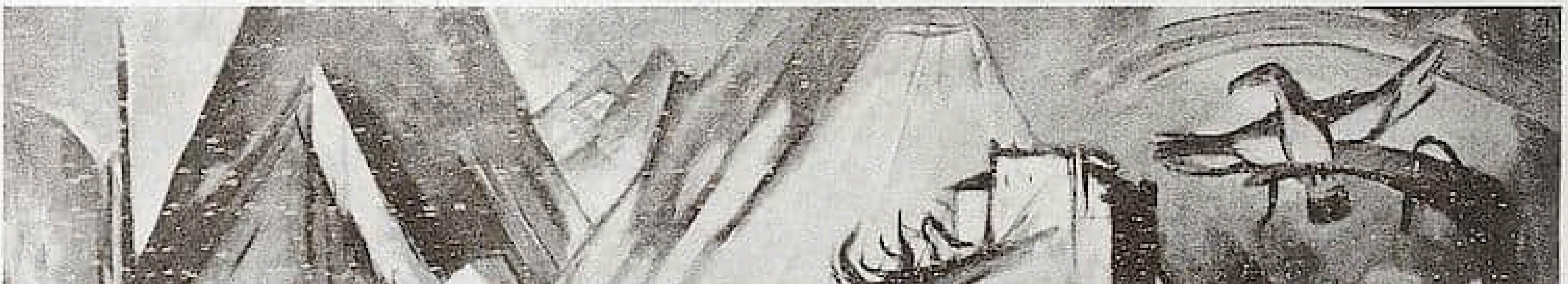
Der meist besprochene jungholländische Maler, nämlich Jan Sluiters, der auch im Auslande, jüngst wieder auf amerikanischen Gemäldeausstellungen für die stärkste repräsentative Figur genommen wird, findet sich besonders reichlich vertreten in der Sammlung Regnault. Dieser Sammler förderte außer belgischen Luministen wie W. Paerels be-

Willem van Konijnenburg. Heroe. 1916. Zeichnung.
Sammlung Kok, Haag.



Le Fauconnier. Die Stadt Veere.
Sammlung Beffie, Amfterdam.

W. Kandinsky. Sammlung M. Tak van Poortvliet, Haag. Lyrisches.



Franz Marc †. Sammlung Bessie, Amsterdam. Das arme Land Tirol.

sonders auch den während des Krieges nach Holland geflüchteten Gustave de Smet eine der führenden Persönlichkeiten des belgisch-flämischen Expressionismus. Von mindestens gleicher Wichtigkeit, wenn auch weniger bekannt wie Jan Sluiters, ist Leo Gestel. Um diesen zu studieren, muß man sich an die Sammlung Boendermaker halten, wenngleich auch die Sammlungen Kröller und Bessie wertvolle Stücke dieses hochgepflegten und reizvollen Malers bewahren. Der Sammler Boendermaker, der in Bergen (N. H.) ansässig ist, hat im übrigen seine besondere Teilnahme jenen dort wohnenden Malern zugewendet, die man heute als eine zusammengehörige Schule empfinden und bezeichnen kann, den Brüdern Matthieu und Piet Wiegman, den Arnout Colnot, Filarski, Wim Schumacher usw. Diese Bergenschen Maler stehen sowohl hinsichtlich der Technik wie der geistigen Gesinnung schroff den realistischen Modernen Hollands gegenüber, wie diese sich in der Kolonie Larens einen Sammelpunkt und einen Sammelbegriff geschaffen haben.

In seinen Versuchen, die optische Wirklichkeit nach geistigen Grundsätzen neu zu sehen und neu aufzubauen, war Leo Gestel zu gewissen Abstraktionsbildungen gelangt, von denen er jedoch seither wieder abgekommen ist. Resoluter bewegten sich auf diesem Wege die Leute der Stilgruppe vorwärts: B. van den Leck, Cr. Beekman, Theo van Doesburg, Mondrian. Von dem letzteren namentlich sind viele Bilder bei holländischen Kunstfreunden verstreut; die vollständigste Übersicht über diese einheimischen sogenannten Abstraktmaler gewährt die Sammlung Kröller.

An das Ende dieser flüchtigen Betrachtung sind die Sammlungen Tak van Poortvliet und H. van Assendelft zu setzen, und zwar deswegen, weil in diesen beiden Sammlungen sich die allermodernsten Bestrebungen ein Stelldichein gegeben haben. Während in die Sammlung Kröller erst dieses Frühjahr einige französische Kubisten eingezogen sind, fanden H. Tak van Poortvliet und H. van Assendelft bereits vor zehn und fünfzehn Jahren den Weg zu den italienischen und französischen Futuristen, den russischen und deutschen Expressionisten. Man sieht also in diesen Sammlungen überaus seltene Stücke der Holländerin Jakoba van Heemskerk, der Russen W. Kandinsky, Chagall, Jawlensky, der Italiener Severini, der Deutschen Marc, Campendonk, Klee, Schrimpf, der Franzosen Tobeen und Léger und da beide Sammler wie die übrigen auch, ihr Haus gern zur Besichtigung den Kunstfreunden offen stellen, so hat der Kunstliebhaber wie der ausübende Künstler hier die Gelegenheit — ohne erst weit fort über die Landesgrenzen fahren zu müssen — die modernsten Werke der anderen Länder studieren zu können.

Die Fülle und Güte des Bilderinhaltes, der sich in den holländischen Privatsammlungen vereinigt findet, verbindet und ergänzt sich untereinander zu einer solchen Vielseitigkeit, daß diese Galerien zusammengenommen über alle Persönlichkeiten und alle Spielarten des neuen Kunststrebens nicht nur in Holland, sondern in Europa überhaupt einen zuverlässigen Überblick gewähren. Es ergeben sich mithin die anregendsten Vergleichsmöglichkeiten zwischen den einheimischen und den fremdländischen Leistungen. Gerade diese Berührung von Bodenständigkeit und Internationalität in den holländischen Privatsammlungen legt ein beredtes Zeugnis ab für die Weltaufgeschlossenheit ihrer Besitzer und macht es anschaulich, wie sehr die Künste in Europa sich zu allen Zeiten wechselweise bedingen, sich wechselweise befruchten, wie groß also die geistige Einheitlichkeit ist, die trotz gegensätzlichem Anschein unseren Erdteil im Innersten verbunden hält.

Der Bücherſammler

Unter der Leitung von Profeſſor Dr. G. Minde-Pouet
Leipzig, Deutſche Bücherei

Weitere unbeſchriebene Wiegendrucke aus Ulmer Offizinen[1]

Von ERNST WEIL
Mit drei Abbildungen

Während Zainers Offizin zwei große Ideen verfolgt: muſtergültige theologiſche Drucke und Holzſchnittbücher profanen Inhalts herzuſtellen, blieb der zweite Ulmer Drucker Conrad Dinkmut immer Mitläufer, der bald dies, bald jenes unter die Preſſe nimmt. Von bisher unbeſchriebenen Drucken von ihm ſtießen mir die drei folgenden auf:

1. Kron der Jungfrau Maria, 1485 (einzig bekanntes Exemplar Benedictiner Abtei Metten, Inc. II, 126), kl. 8°, 34 Blatt (fol. 2 und 3 handſchriftlich ergänzt), ohne Sign. 16 ll., Type 2. Die fünf Holzſchnitte rühren von zwei Meiſtern her. Und zwar ſind die erſten drei von einem Holzſchneider, der in den achtziger und neunziger Jahren in einer Anzahl Ulmer, Reutlinger und Nürnberger Holzſchnittbücher anzutreffen iſt und dem ich nach ſeinem erſten Vorkommen den Namen: „Meiſter der Glaubensartikel“ gab[2]. Dieſe drei Holzſchnitte ſtellen dar: Die Krone Mariä, Maria mit dem Kind in den Wolken ſitzend, umgeben von einem Kreis ſtiliſierter Lilienblüten in doppeltem Linienrahmen und Maria mit dem Kind und einer Blume auf den Wolken ſitzend, in einem Blumenkranz und doppelter Linieneinfaſſung (Abb. 2. Dieſer letzte Schnitt zeigt, wie ſehr richtig die Romantik oft in ihrem Nachempfinden ſpätmittelalterlicher Zeichnungsweiſe traf). Der vierte und fünfte Holzſchnitt, von einem anderen Meiſter, der beſonders in den neunziger Jahren gut zu verfolgen iſt, ſtellen dar: Ein junger Menſch kniet vor Chriſtus am Kreuz (kommt auch in den beiden Drucken Cursus sparsim in devotionum, Ulm, Dinkmut ca. 1493, Hain *5863, Schr. 3799 und Niavis, Dialogus, Reutlingen, Otmar 1492 vor. Auch dieſer Holzſchneider war kurze Zeit in Reutlingen tätig, was ſich mehrfach nachweiſen ließ). Der fünfte Holzſchnitt: Ein junger Menſch kniet vor der von zwei Engeln getragenen Madonna mit Kind, kommt ebenfalls in Hain *5863 vor.

2. Bonaventura: Von dem großen Mitleiden der Jungfrau Maria, deutſche Teilausgabe der Meditationes vitae Chriſti, 1488 (einzig bekanntes Exemplar Fürſtlich-Oettingen-Wallerſteinſche Bibliothek, Maihingen, K. 317), kl. 8°, 28 Blatt, ohne Sign., Type 4. Die vier Holzſchnitte (auf fol. 1b, 8b, 14a und 20a) ſtellen Paſſionsſzenen dar und zwar den Lanzenſtich (Abb. 3), die Kreuzabnahme, die Grablegung und die Heiligen Frauen am Grab. Neu iſt nur der Holzſchnitt der Grablegung, die anderen kommen wieder vor in dem Zeitglöcklein Dinkmuts von 1493 (Hain 16280; Schreiber 3452, 3498, 4582). Auch der

Abb. 1. Titelſchnitt zu Es tu scholaris. Ulm ca. 1496. (Leicht verkleinert.)

[1] Vgl. Cicerone, 2. Septemberheft 1922, Seite 761.

[2] Siehe E. Weil, Der Ulmer Holzſchnitt im 15. Jahrh., Mauritius-Verlag, Berlin 1922, Seite 75 ff.

Abb. 2. Aus Kron der Jungfrau Maria. 1485.

Abb. 3. Aus Bonaventura. Ulm 1488.

Holzschneider dieser Schnitte läßt sich vielfach verfolgen, er scheint von Augsburg zugewandert zu sein, seine Qualität übersteigt ein handwerkliches Maß nicht.

3. Alanus Rupe, Psalter Mariae, 1496. Diese Ausgabe (bekannt nur in dem Exemplar der Klosterbibliothek Einsiedeln, Inc. 477) ist in Druckanordnung und den fünf Holzschnitten übereinstimmend mit den vorausgehenden Ausgaben Dinkmuts von 1483 (Hain *14036, Schreiber 5161) und 1489 (Hain *14037, Schreiber 5162). Vom fünften Drucker in Ulm, dem letzten im 15. Jahrhundert, Johannes Schaeffler, über den außer seinen Drucken nichts auf uns gekommen ist, können ebenfalls drei neue Drucke mit Holzschnitten beschrieben werden.

1. Kobel, Sibille weissagen, 1492 (einzig bekanntes Exemplar Berlin, Staatsbibliothek 2667, 5) 8°, 28 Blatt, Sig. (a^8), b^4, c^8, d^8, 20 ll., Type 5. Der Holzschnitt am Anfang des kleinen Druckes stellt dar: Sibylle mit Entenfuß, rechts ein König mit Krone und Zepter in der linken Hand, über ihm ein großer Stern am Himmel, das Ganze umrandet. Der Holzschneider dieses sich an die Kupferstichtechnik anlehnenden Schnittes, eine mäßige Handwerkerarbeit, ist sonst im Ulm nicht nachzuweisen.

2. Es tu scholaris, s. a. ca. 1496 (einzig bekanntes Exemplar Frankfurt a. M., Stadtbibliothek), 4°, übereinstimmend in Text und Druckanlage mit der ersten Ausgabe dieses Druckes: nicht bei Hain; Schreiber 3917a; nur der Titelschnitt ist auf der Titelrückseite und auf dem Schlußblatt nochmals wiederholt. Dieser Titelschnitt (Abb. 1) — eine jener häufigen Magister cum discipulis Darstellungen — ist eine Kopie eines bayrischen Holzschneiders nach einem von dem Kölner Drucker Quentel seit 1490 häufig verwendeten Holzstock. Schaeffler verwendete diesen Holzschnitt des öfteren, schon in Freising, wo er seine erste Presse inne hatte und später in Konstanz, dem Sitz seiner dritten Presse[1].

3. Almanach deutsch, 1501 (einzig bekanntes Exemplar in der Staatsbibliothek München) Gr.-Fol., Einblattdruck, einseitig bedruckt, 58 ll., Z. 9—58, zweispaltig, Type 2. Eine Finsternisscheibe. Text beginnend mit einem nach einer Ratdoltschen Initiale kopierten A: Als man zalt nach Christi gepurt Tausend CCCCC vn ain iar Ist . . . Schluß: Getruckt zu Ulme von Hannsen Schäffler. Die Bordüren, darstellend rechts und links Strebepfeiler mit Fialen, auf einem Konsol beiderseits ein unter einen Baldachin stehendes nacktes Christkind, unten ein zwischen dem Ulmer und dem Reichswappen kniender Engel, oben ein Spruchband mit dem Segenswunsch: Ain gutz seligs news glück/lichs iar rühren von einem handwerklichen Holzschneider, der Ende des Jahrhunderts in einer Anzahl Schnitte verfolgt werden kann.

Dieser Kalenderdruck beweist, daß Schäffler um 1501 noch in Ulm tätig war, während man bisher annahm, daß er 1499 die Stadt verlassen habe.

[1] Aufzählung dieser verschiedenen Drucke, siehe die zitierte Arbeit S. 134.

Rundschau des Büchersammlers

Hjarmstedt-Drucke / Ein neuer Schriftenkatalog von Wilhelm Gerstung, Offenbach a. M. / Kalltal-Presse (Rheinland-Verlag).

Anders Hjarmstedt, einen jungen badischen Dichter, treibt die Liebe zum schönen Buch aus Setzer- und Maschinensaal. Auf Reisen kreuz und quer durch Deutschland schüttelt er den Aktenstaub der Redaktionsstube, in der ihn ein widriges Schicksal festgehalten hat, von den Füßen, läßt sich in dem kleinen badischen Orte Wolfach nieder und beginnt, unter anfänglich schwierigen Umständen seine Dichtungen selbst zu verlegen. Dem Inhalt der Dichtung soll das Buchgewand entsprechen. Unter des Dichters sachkundiger Leitung entstehen Druck und Illustrationen, die also auch im äußeren Gewand eine durchaus persönliche Note tragen und das Wesen der Dichtung in zarter Weise nach außen strahlen lassen. Er nennt sie selbst „Hjarmstedt-Drucke". Es sind bisher sieben erschienen, und es ist interessant, festzustellen, wie buchtechnisch die Form einer immer größeren Vollendung zustrebt. Das gilt namentlich von den Illustrationen, die weder den Inhalt der Dichtung erläutern, noch eine Paraphrase geben wollen, sondern sich auf Ausmalung der Einbandzeichnung, der Initialien und Titelblätter beschränken. Es sind so kleine, äußerst reizvolle Liebhaberbändchen entstanden, die des hohen Interesses des Büchersammlers wert sind. Den Druck besorgte die L. C. Wittichsche Hofbuchdruckerei, das Einbinden Hofbuchbindermeister Ph. Böcher, beide in Darmstadt. In dem verständnisvollen Eingehen dieser beiden auf die Anregungen und Pläne des Dichters ist ein harmonisches Zusammenarbeiten von Verfasser und Buchhersteller ermöglicht worden, das ja die erste Bedingung zum Gelingen eines schönen Druckwerkes ist. Die Bücher sind zwar in der Auflage limitiert; der Dichter und Verleger will aber keine nur für den Snob bestimmte Luxusdrucke herausgeben, sondern wendet sich ausdrücklich an einen größeren Kreis wahrer Bücherfreunde. Er hält deshalb den Preis so niedrig wie möglich. Der siebente Druck („der tor und die dirnen") ist im August 1922 in einem größeren Grade der Bernhard-Fraktur gedruckt: das Verhältnis der Stege zum Satzspiegel ist durchaus harmonisch, genauestes Registerhalten, nach Paul Renner das „Kriterium der drucktechnischen Qualitätsarbeit", ist befolgt worden. Einband und Vorsatz, deren Zeichnung mit dem Inhalt der Dichtung übereinstimmt, sind handkolorierte Originalschnitte von Franz Schmidt, von dem auch die farbige Initiale auf dem Titelblatt stammt. Diese Beschränkung der Illustration auf die Fassade des Buches ist vom Dichter durchaus beabsichtigt, und ich möchte sagen, daß er damit dem Wesen des illustrierten Buches am nächsten kommt. Das Problem des illustrierten Buches ist überhaupt noch nicht gelöst; der Zwiespalt, der zwischen dem Druck und den Illustrationen besteht, drängt sich jedem ästhetisch Empfindenden auf und wird um so stärker empfunden, je höher das Werk des Dichters und des ihn interpretierenden Künstlers steht. Ich möchte bei der Gelegenheit auf den sehr lesenswerten Aufsatz A. W. von Schlegels über John Flaxmans Umrisse im „Athenäum" von 1799 hineinweisen, der hier meines Wissens das Problem zum erstenmal berührt. Die früheren Hjarmstedt-Drucke sind reicher illustriert, z. B. „Der Schrei" (gedruckt im Sommer 1921 in 615 Exemplaren), der eine Reihe handgemalter Initialen, die die Hälfte der Seite einnehmen, ohne jedoch den harmonischen Eindruck zu zerstören, von Otto Laible enthält. Von feinster Wirkung in Zeichnung und Farbe sind in dem Gesang „Der Brennende" (Februar 1922) Einband und Titelschmuck, die ebenso wie die Initialen und der Schriftentwurf von Martha Kallmann in Frankfurt a. M. sind (315 Exemplare). Dieselbe Künstlerin hat auch den ungemein reizvollen farbigen Einband zum sechsten Hjarmstedt-Druck „Die Spinne. Eine Passion", ebenso das auf den Inhalt der Dichtung hinweisende farbige Titelbild geschaffen (gedruckt im April 1922 in 375 Exemplaren). Von den Dichtungen selbst will ich hier nicht sprechen; ein Dichter mit glühendem Herzen hat sie geschrieben. Aber er hat mit Liebe und feinem Verständnis auch das äußere Gewand seiner Dichtungen geformt, so Dichtung und äußere Buchgestalt zu einem harmonischen Ganzen verwebend.

Der hohe Kulturstand unseres Buchgewerbes, von dem die Hjarmstedt-Drucke Zeugnis ablegen, drückt sich auch in der Sorgfalt und künstlerischen Gestaltung aus, die neuerdings die Buchdruckereien und Schriftgießereien ihren Schriftenkatalogen angedeihen lassen, wie Gebr. Klingspor in Offenbach a. M., D. Stempel A. G. in Frankfurt a. M. u. a. Einen sehr schön und reich ausgestatteten Schriftenkatalog hat kürzlich die Buchdruckerei A. Wohlfeld in Magdeburg herausgebracht, die auch die Chronik der Schriftgießerei H. Berthold A. G. (Hauptgeschäft in Berlin) gedruckt hat. Ein kleines Meisterwerk ist der jetzt erschienene Schriftenkatalog („Einige Schriften in Anwendung gezeigt") der Druckerei Wilh. Gerstung in Offenbach a. M., in deren Verlag bekanntlich die „Rudolfinischen Drucke" erscheinen, und die durch ihre Verbindung mit Künstlern wie Rudolf Koch Hervorragendes im Buchdruck geleistet hat. Der Katalog enthält u. a. Beispiele der Schriften von Peter Behrens, Walter Tiemann, Rudolf Koch, Otto Hupp, Lucian Bernhard, Eugen Grasset.

Die vor Jahren im Rheinland von einer Gruppe Gleichgesinnter gegründete Kalltal-Gemein-

ſchaft, die heute nicht mehr beſteht, hat eine Reihe von Publikationen veröffentlicht, die meiſt bei Eugen Diederichs erſchienen. Ein einziges Werk dieſer Gemeinſchaft (das vierte Druckwerk) iſt 1919 auf der Kalltal-Preſſe entſtanden (die näheren hiſtoriſchen Angaben finden ſich in der von mir bearbeiteten „Bibliographie der Deutſchen Privat- und Verlagspreſſen ſeit 1900", die in Kürze erſcheint). Dieſes Werk, das jetzt der Rheinland-Verlag in Köln in Vertrieb genommen und ſich damit ein entſchiedenes Verdienſt erworben hat, enthält Holzſchnitte von F. W. Seiwert, die von einem bedeutenden Talent zeugen. („Die Welt zum Staunen". Ein Bilderbuch in ſechs vom Stock gedruckten Schnitten von F. W. Seiwert mit Verſen von Freunden).

Zum Schluß möchte ich noch darauf hinweiſen, daß die ſchon im letzten „Bücherſammler"-Heft erwähnten „Acht bibliſchen Köpfe", Holzſchnitte von herber Kraft und tiefer Charakteriſtik von Fritz Uphoff-Worpswede nunmehr erſchienen ſind, und zwar als viertes Werk der Werkgemeinſchaft Worpswede. Julius Rodenberg.

Ludwig Coellen, Die Stilentwicklung der Schrift im christlichen Abendlande. Mit 55 Abb. In der Bernhard-Antiqua gedruckt in der Druckerei Eugen Kranzbühler der Gebrüder Cnyrim zu Worms. Traisa-Darmstadt 1922. Arkaden-Verlag. 62 S., 20 Taf. 8⁰.

Der Verfaſſer, der ſchon früher in ſeinem Buche „Der Stil in der bildenden Kunſt" eine ſtilgeſchichtliche Abhandlung im großen gegeben hatte, ſchränkt hier das Thema auf das engere Gebiet der Entwicklung des Schriftſtils im Abendlande ein. Die Aufgabe, die Coellen ſich geſetzt, iſt eine ſehr dankbare und lohnende und hat hier eine neue, in gewiſſer Hinſicht eigenartige Löſung gefunden. Der Hiſtorizismus, der die ſchriftgeſchichtlichen Unterſuchungen ſo lange beherrſchte, beginnt erſt jetzt einer vertiefteren ſchriftpſychologiſchen Auffaſſung zu weichen. Die äußeren Zuſammenhänge, die in jeder Stilperiode zwiſchen der Schrift und der Kunſt überhaupt beſtehen, liegen im allgemeinen klar zutage (wenigſtens im Abendlande; im Morgenland mit ſeinem großen Schriftenreichtum iſt noch vieles ungeklärt), auf die inneren Zuſammenhänge hat Coellen in ſeinem Buche gewieſen. Indem er die Geſetze beſtimmt, die für die Geſtalturg der Schrift in jeder Periode ebenſo gelten wie für das Kunſtſchaffen überhaupt, hat er die ſchriftgeſchichtliche Unterſuchung auf ein breiteres Fundament geſtellt. Wir ſehen dieſelben ſchöpferiſchen Tendenzen, die in der großen Kunſt klar hervortreten, auch in der Schrift ſich entwickeln. Auch in der Schrift erkennen wir wie in einem Spiegel die raſtloſe Bewegung des in einem lebendigen Strom dahinfließenden Kulturlebens, ja die Schrift iſt trotz einer gewiſſen Uniformität noch mehr als die großen Kunſtdenkmale geeignet, uns dieſes Leben in ſeiner ganzen Friſche zu vergegenwärtigen. Sie enthält in nuce die Tendenzen jeder Stilperiode. Wenn Coellen die Stilgeſetze als „Organizismus, Kubismus, Statik und Dynamik" faßt, Namen, deren Bedeutung eben aus der ganzen Unterſuchung erhellt, ſo ſcheint das mir doch etwas zu ſchematiſch. Das Leben iſt nicht ſo gebunden, daß es ſich in vier Kategorien preſſen läßt, ſein überſtrömender Reichtum ſcheint aller Geſetze zu ſpotten. Stellen wir aber doch gewiſſe Geſetze auf, und darin beſteht eben die Schwierigkeit der Aufgabe, ſo müſſen ſie ſo beſtimmt ſein, daß ſie den weiteſten Spielraum gewähren. Gerade der pſychologiſchen Betrachtung erwachſen ſo viele Imponderabilien, und es kommt nur darauf an, eine deutliche und klare Einſicht in die pſychologiſchen Vorgänge zu gewinnen, die letzthin wie alles Leben ein Rätſel bleiben. Zu ſolchen Gedankengängen fordert die Coellenſche Schrift geradezu heraus, ſie gibt eine Fülle von Anregungen, indem ſie auf die inneren Zuſammenhänge zwiſchen der Schrift und der Kunſt, der Kultur hinweiſt. Wie das Spruchband auf den frühen Holzſchnitten die Bedeutung des Bildes erklärt, ſo erläutert die Schrift das Denken, Fühlen und Wollen eines beſtimmten Kulturabſchnitts.

Zum Schluß ſtreift der Verfaſſer auch die modernen Künſtlerſchriften, und es erſcheint mir bedeutſam und richtig, was er in ſeinem Schlußſatz ſchreibt: „Sie (die Graphik) müht ſich um den Anſchluß an das Buch; aber noch ſind diejenigen nicht an die Arbeit gegangen, die für ſie die zugehörige kubiſtiſch ornamentale Schrift zu ſchaffen haben." Julius Rodenberg.

Berlin

In der Bibliothek des Kunſtgewerbe-Muſeums ſind vom 15. November bis zum 31. Dezember ausgeſtellt die ſämtlichen Drucke der Bremer Preſſe und der Rupprecht-Preſſe. Die Gegenüberſtellung der Erzeugniſſe dieſer beiden hervorragenden Pflegeſtätten beſter Buchkunſt iſt beſonders hübſch und lehrreich. Die ältere, die Bremer Preſſe, unter der Leitung von Wiegand und Wolde und der Mitarbeit von Anna Simons, hat ſeit einiger Zeit ihren Sitz von Bremen nach Tölz und dann nach München verlegt. Ihre Drucke haben insgeſamt etwas Vornehmes, Monumentales. Beſonders ſchön iſt ihr Druckpapier, ihre Druckfarbe, ihre Drucktechnik. Durch Verwendung immer derſelben von Willi Wiegand gezeichneten eigenen Type in einem Grade und meiſt der gleichen Formate, bekommen die Bremer Drucke etwas Einförmiges, namentlich, ſobald man ſie alle nebeneinander ſieht, ſo ſchön wie jeder an ſich auch iſt. Vielleicht hätte man durch Variation im Satz und in den Initialen etwas mehr Abwechſlung in die Bücher bringen können. Im übrigen bewährt ſich Anna Simons in ihren Initialen und Titel-

schriften als eine feinsinnige Kalligraphin, die sich der Type und dem Satz wunderbar einzufühlen weiß. Ihre goldgeschriebenen Titel und Initialen in den Pergamentexemplaren sind wahre Kabinettstücke für feinsinnige und reiche Bibliophile.

Die von Ehmcke geleitete Rupprecht-Presse, die jetzt die Beck'sche Buchhandlung in München in Verlag genommen hat, ist mannigfaltiger in den Typen — Ehmcke hat seine verschiedenen Druckschriften verwendet —, in den Formaten und im Satz. Die Rupprecht-Bücher ergeben ein belebt reicheres Bild; auch in der Auswahl der Literaturwerke, die manches Hochinteressante, Entlegene enthält, ist das Gesamtbild mannigfaltiger. In der Technik (die Bücher sind bei Knorr & Hirth gedruckt) und im Papier reichen sie an die Schönheit der Bremer Presse nicht heran. Sehr reizvoll sind die von Ehmcke für Vorsätze und Umschläge entworfenen Buntpapiere.

Item, man suche sich einmal die drei schönsten Bücher der Bremer Presse heraus, ich würde wählen den Fichte, den Dante und den Tacitus und vergleiche sie mit den drei schönsten Büchern der Rupprecht-Presse, von diesen wählte ich den Fürstenspiegel, Vossens Luise und die Ethica des Spinoza — da wird man viele Freude erleben, viel zu vergleichen und manches gegeneinander abzuwägen haben und zu dem Schluß kommen, daß diese Bücher alle sehr schön und recht etwas für Bibliophilenherzen sind. Wir haben hier rein typographisch schöne Bücher ohne Graphik, heute eine Seltenheit auf dem mit teuren illustrierten Büchern überschwemmten Markt, aber dem richtigen Bücherfreund, nach dem, was sonst geboten wird, gerade sehr willkommen. So wollen wir beiden Pressen wünschen, daß sie uns auch unter den jetzt herrschenden schwierigen und unglücklichen Verhältnissen im Buchgewerbe noch recht viel Schönes bringen können.

Hans Loubier.

Den Freunden des Verlages F. A. Brockhaus

betitelt sich ein jetzt in zweiter Folge (1922/23) erschienenes, sehr geschmackvoll ausgestattetes und reich illustriertes Heftchen, das außer den üblichen Verlagsanzeigen einige mit viel Geschick ausgewählte Abschnitte aus Werken früherer und moderner Autoren des Verlages enthält. So das berühmte Kapitel Schopenhauers „Vom Genie", „Buddhas Leben", von Paul Deussen u. a.

Das Deutsche Buch

Monatsschrift der Deutschen Verleger. Hrsg. von der Deutschen Ges. f. Auslandsbuchhandel, Leipzig. 2. Jahrg. 8./9. und 10. Heft. 1922.

Die beiden Hefte enthalten u. a. folgende Aufsätze: Arnold Schering, Die Bibliothek des Musikfreundes. — Alfons Paquet, Reisen und Abenteuer. — Anselma Heine, Deutsche Frauenromane. — Raym. Schmidt, Die Philosophie am Scheidewege.

Aus der Welt des Antiquariats

Renaissance-Drucke. Inkunabeln, illustrierte Werke des 16. Jahrhunderts usw. Mit 4 Abb. Karl W. Hiersemann, Leipzig, Königstr. 29. Katalog 513. 1922. 54 S., 373 Nrn.

Dieser mit gewohnter Sorgfalt und wissenschaftlicher Akribie bearbeitete Katalog der Weltfirma, der es durch seine Ausstattung verdient, hier besonders hervorgehoben zu werden, enthält wieder eine große Reihe von Seltenheiten. Von den Inkunabeln erwähne ich: Rodericus, Spiegel des menschlichen Lebens (Augsburg, Günther Zainer, ca. 1476); Thomas de Aquino, catena aurea (Basel, Michael Wenßler, 1476); Antoninus, tractatus (Köln, Ulrich Zell, ca. 1470); Petrus Hispanus, summulae (Nürnberg, Georg Stuchs, 1487); Guil. Durantus, rationale (Ulm, Joh. Zainer, 1475); Plutarchus, vitae (Venedig, Nic. Jenson, 1478).

Joseph Baer & Co., Frankfurt a. M., Hochstr 6. Antiquariatskatalog 682: Kunst in Deutschland, Belgien, Holland, Schweiz, Österreich u. d. Nachfolgeländern, enth. Teile der Bibliotheken von Exz. W. v. Bode, Direktor Lossnitzer (Coburg), Prof. Dr. W. Effmann (Bonn), Geh. R. Dr. E. Pfeiffer (Wiesbaden) u. a. 3116 Nrn.

Bücherstube am Siegestor, Horst Stobbe, München, Ludwigstr. 17a. Verzeichnis 61: Moderne Literatur (Erstdrucke, Vorzugsausgaben, Seltenheiten). 516 Nrn.

Karl W. Hiersemann, Leipzig, König Str. 29. Katalog 514. Frankreich (Geographie, Geschichte, Literatur). 703 Nrn.

Neuerwerbungen von K. F. Koehlers Antiquarium, Leipzig, Täubchenweg 21. Heft 72. 1922 (November) England: a) Literatur und Sprache, b) Geschichte und Kulturgeschichte, 387 Nrn.

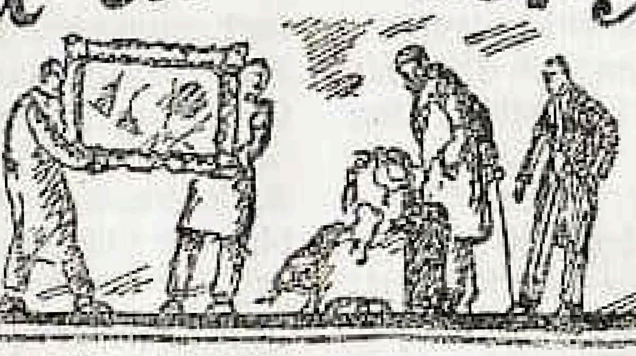
Heinz Lafaire, Orient-Buchh., Hannover, Ebhardstr. 8. Oktober 1922: Ostasien (Allgemeines), Indochina, China, Tibet, Mongolei (Geschichte, Kunst, Sprache und Literatur), Japan, Korea. 390 Nrn. Enthält eine ganze Reihe berühmter Werke über Ostasien.

Friedrich Mayers Buchhandlung, Leipzig, Teubnerstr. 16. Antiquariatskatalog 167 (Herbst 1922): Seltenheiten. 149 Nrn.

Ed. Nahr, Antiquariat und Buchhandlung (früher J. Scheibles Antiquariat in Stuttgart), Kiel, Schloßgarten 11. Antiquariatskatalog 7 (1. Okt. 1922): Billige Bücher. Deutsche Literatur; Fremde Sprachen; Geschichte, Reisen, Geographie, Militaria; Kulturgeschichte; Verschiedenes. Die Preise sind wirklich sehr mäßig zu nennen.

Oskar Rauthe, Buch- und Kunstantiquariat, Berlin-Friedenau, Handjerystr. 72. Antiquariats-Verz. Nr. 98: Bücher von ca. 1700 bis ca. 1850 mit einem Nachtrage: Bibliographie. 752 Nrn.

Die Zeit und der Markt



Ausstellungen

Berliner Ausstellungen

Eine Ausstellung von sechsundvierzig Werken André Derains zustande zu bringen, muß der Galerie Flechtheim zweifellos als eine Tat im Berliner Kunstleben angerechnet werden. Was wir sonst nur tropfenweise zu naschen bekamen, wird uns hier aus dem Vollen vorgesetzt. Zum erstenmal schlägt die Farben- und Formenwelt dieses zu den künstlerischen Führern des heutigen Frankreich gehörigen Malers als Ganzes an unser Auge und erfüllt uns mit Staunen vor solcher Feinheit des Fühlens und Anschauens. Alles Gesuchte, Extravagante, das in der neuesten Kunst Frankreichs hervortrat, ist hier ausgelöscht. Die Linie der Kunst André Derains scheint von van Gogh und Cézanne herzuleiten. Aber reiner, ungezwungener, man möchte sagen anmutiger, klingen ihre Farbenrhythmen zusammen. Jedes Kolorit ist der Ausdruck einer Empfindung und verbreitet sich in wunderbarer Harmonie über die Bildfläche. Ohne die Natur des Gegenständlichen zu verletzen, sind die Linien zu großer Einfachheit gesammelt. Eine Schlichtheit, aus der die feinsten Nuancierungen malerischen Fühlens erwachsen. Zu welch einer lebendigen Kraft steigert sich diese Schlichtheit in den Landschaftsgemälden „Die Kirche am Wasser" oder „Dorf am Weiher". Welch eine tief verinnerlichte Lebenswahrheit dringt aus den Bildnissen „Die Italienerin", „Der Junge" u. a., bei denen jeder Pinselstrich eine malerische Eingebung bedeutet! Man glaubt vor diesen Werken mit innerer Befriedigung zu erkennen, daß sich die Gärungen unserer Zeit zu beruhigen und stiller Einkehr Platz zu machen beginnen.

Von Schmidt-Rottluff gewinnt man neuerdings den Eindruck, daß sich seine originelle Frische mehr und mehr in den Dienst der Routine stellt. Das bestätigt im allgemeinen auch die umfangreiche Ausstellung seiner Aquarelle und Plastiken in der Galerie Möller. Wohl sprudelt es in all diesen Bildern von eigenartigen Einfällen und satter Farbenpracht, wie sie eben nur Schmidt-Rottluff im Aquarell hinzuzaubern vermag. Indessen bleibt vieles im Rohen stecken, erscheint allzuschnell ausgegeben, und verhältnismäßig selten kommt es zu so einfacher Klarheit, wie wir sie z. B. auf den Blättern „Frau am Tisch", „Wald und Mond" und „Herbstmorgen" bewundern. Völlig verunglückt aber sind seine grotesken Abschweifungen auf das Gebiet der Plastik, der er mehr von der malerischen als von der strukturellen Seite beizukommen sucht.

Eine Kollektion der neuen Gemälde von Bruno Krauskopf hat die Kunsthandlung Gurlitt ausgestellt. Augenscheinlich ist der Künstler auf einen Höhepunkt seines Schaffens gelangt. Die Art, wie er in vollen Farben schwelgt und sich im freien Linienfluß ergeht, reißt unwillkürlich in den Bann dieser impressionistischen Frische. Alle frühere Schwere scheint von ihm abgeglitten zu sein. Sehr natürlich gibt sich seine Kunst, ohne bei manchen Anklängen ihre tiefe Eigenart zu verleugnen. Einen auserlesenen Genuß bereiten bei Gurlitt ferner die Handzeichnungen und Aquarelle von Alfred Kubin, von denen jedes einzelne Blatt eine Perle an grotesker Einbildungskraft darstellt.

In der Kunstausstellung Alfred Heller fesseln wieder Arbeiten des vielversprechenden Malers Radziwill sowie Einzelwerke von Heckel, Campendonk, Freytag, Schmidt-Rottluff u. a.

Das Graphische Kabinett Neumann führt das Werk Busso Malchows vor, eines in seinen Expressionen etwas gleichförmig schwächlichen Malers, der sich in großen, aber im Grunde konventionellen Bildanlagen gefällt. Interessanter sind dort die Gemälde und Radierungen Beckmanns, meist allegorische Motive mit malerischen Härten, aber von saftig realistischer Ausdrucksform.

Von zwei Ehrenausstellungen ist die eine in der National-Galerie Julius Jacob, jenem schlichten Maler Alt-Berlins, dessen impressionistische Aquarelle uns noch heute jugendfrisch anmuten, gewidmet, die andere im Künstlerhause umfaßt einen Teil des Werkes Eugen Brachts aus den verschiedensten Zeiten. Bracht gehört wohl zu den wenigen Akademikern, deren idyllische Poesie ihrem feinsinnigen Inhalte nach den äußeren Stil überleben dürfte. Curt Bauer.

Bautzen

Lausitzer Kunstschau im Stadtmuseum. Zum ersten Male vereinigten sich dies Jahr die beiden Organisationen der Lausitzer Künstlerschaft, der „Lausitzer Künstlerbund" und die „Freie Künstlervereinigung" zu einer gemeinsamen „Lau-

sitzer Kunstschau“. Der Erfolg des wirkungsvollen Unternehmens beweist, daß man mit dem geschlossenen Vorgehen durchaus den richtigen Weg eingeschlagen hat.

Der „Künstlerbund“, als Vertreter der älteren Richtung, bewegt sich auf der Linie eines gemäßigten Impressionismus. Das gilt für Rolf Friedmanns Bautzener Jahrmarktsbilder und Stadtansichten, die farbig zum Weichlichen, um nicht zu sagen Süßlichen, neigen, während in den herberen Gebirgslandschaften von Karl Sinkwitz etwas von der kristallnen Klarheit und Kühle der Lausitzer Bergluft zu verspüren ist. Daneben geht Hanns Lindner-Löbau in seiner Naturstilisierung, die elegische Stimmungen in weichflüssige Rhythmen und verdämmernde Farbtöne zu bannen sucht, leicht so weit, daß seine Bilder unter zu großer Gleichförmigkeit leiden. Hans Lillig-Zittau erfreut durch ausgesprochen feines Empfinden für in sich geschlossene Farbenakkorde, die aus eng miteinander verwandten Tönen und Zwischentönen zusammenfließen, wie er es in der Abenddämmerung beobachtet, wenn es schummrig zwischen alten Dächern und Mauern hängt. Pastell und Kreide sind ihm deshalb willkommene Ausdrucksmittel. Max Langers überaus flotte Humoresken bringen einen frischen Akzent in das Gesamtbild. Engelhardt-Kyffhäuser zeigt sich in vielerlei Gestalt und deshalb nicht durchweg charakterfest. Seine „Schlangentänzerin“ und „Sirenen“ sind zu stark auf den Effekt hin konstruiert. Man wird an Stuck erinnert, vermißt aber dessen Monumentalität. Engelhardt wirkt da groß, wo er es nicht darauf anlegt, z. B. in seinen Radierungen „Die Bettler“ und „Totentanz“. Max Arthur Stremel mutet in seinen Blumenstücken etwas zu „geschmackvoll“ an.

Ein frischerer Wind weht in den Ausstellungsräumen der „Freien Künstlervereinigung“! Hier ist Fritz Kurth bei weitem der Stärkste. Sein „Christus am Kreuz“ verrät eine Persönlichkeit, die fähig ist, eine große Idee selbständig zu verarbeiten und mit ebenso kühnen wie sicheren Griffen in tiefaufglühende Farbenwelten zu gestalten, wobei leise Anklänge an Nolde zu verspüren sind. Sein Bildnis des Domdekans S. ist eine psychologisch und koloristisch fein abgewogene Leistung. Ferner müssen ein männliches Porträt und ein Selbstbildnis von Georg Neugebauer hervorgehoben werden, wegen der sicheren Leichtigkeit ihrer Technik, die die Töne, meist Hell in Hell, in größter Lockerheit, wie spielend aneinanderzusetzen liebt. Freilichtfarben, impressionistisch erfaßt, spielen hierbei die Hauptrolle, während andere Künstler ganz auf die Farbe an sich gestellt sind, die so viel Eigenwert und formbildende Kraft entwickelt, daß sie allein den Aufbau des Bildes bewerkstelligt. Hierher gehört Georg Karl Heinicke. Seine Arbeiten sind noch erfüllt von Sturm und Drang und demnach qualitativ ungleich. Die farbenstrotzenden Aquarelle schäumen oft über; seine Bilder, alte Gassen und Hexenwinkel, stecken voll Geheimnistuerei und Zauberstimmung, die durch verdunkeltes Tiefrot und -grün und spukhaft aufblitzendes Orange ausgelöst wird. Am sichersten zeigt er sich in seinen Holzschnitten. Motive aus Alt-Bautzen, ein paar flott herausgeholte Köpfe, gehören zu den gelungensten Arbeiten.

Im ganzen genommen bezeugt die Kunschau, daß aus dem alten Kulturboden der Lausitz, wie ehedem so auch heute noch, künstlerisch schöpferische Geister ihre Kräfte empfangen und Blüten und Früchte zeitigen, die den großen Erntekranz des gesamten deutschen Kunstschaffens würdig bereichern. v. Watzdorf.

Dresden

Bei Richter befindet sich eine schöne und umfassende Kollektion von Alexej v. Jawlenski; sie umspannt die Zeit etwa von 1909 bis zur unmittelbaren Gegenwart, von den Anfängen seiner starkfarbigen Figurenmalerei bis zu den verinnerlichten Köpfen des letzten Jahres. Jawlenski ist keine reiche Natur in dem Sinne wie Munch oder Chagall; er hat, ähnlich wie Kandinsky, nur eine Saite auf seinem Instrument, aber er verfolgt die eine Linie seines Wesens mit der ganzen Zähigkeit und „Lebensbreite“ des Russen, bis er ihr das Letzte und Feinste an Ausdrucksmöglichkeit abgerungen hat. Nur aus dieser eindimensionalen Richtung seines Schaffens ist es zu verstehen, daß er tatsächlich fast sechs Jahre mit einem Motiv gerungen hat, dem Blick aus seinem Fenster in Ascona, dem er eine erstaunliche Anzahl von farbigen Möglichkeiten und Nuancen der Vereinfachung abgewann. Diese Periode nimmt die Mitte ein zwischen dem Anfang und der jetzigen Phase seiner Malerei, die dem menschlichen Kopfe galten. In München, bis zum Anfang des Krieges, suchte er mit gesteigerten Farbenvisionen von barbarischer Wucht — in dem viel Volkstümlich-Russisches hervorzubrechen schien — sein Ausdrucksmittel; glasfensterhafte Wirkungen, wie sie auf ganz anderen Wegen auch Kandinsky Schmidt-Rottluff, Heckel, ja Nolde in jenen Jahren erreichten, waren die Folge, eine mehr materielle als geistige Stärke der Expression, der damals in Deutschland nicht die Schlechtesten anhingen. Gleichwohl, sieht man diese schweren, fast drohenden Farbenmassen, diese riesenmäßigen Konturen von Köpfen, Augen, Schultern neben den sublimierten Erzeugnissen seiner Gegenwart, so wird man eine Gemeinsamkeit des seelischen Ausgangs nicht verkennen. Die vieljährige Geduldsprobe jener landschaftlichen „Variationen“ wies ihm der Weg; aus diesen und zugleich mit ihren letzten Verfeinerungen sind die Werke der letzten Jahre erwachsen. Unendliche Nuancierung einer fein und seelisch gewordenen Farbe und die leisen Stufungen der abgezogenen Linien, auf

deren Konstruktion Gesichtsbau und Ausdruck zurückgeführt wird, bilden nun das Mittel, um seinen mannigfachen Erlebnissen Form zu leihen: immer nur in Gestalt jenes ovalen, eng in den silbernen oder weißen, schön profilierten Rahmen eingeordneten Gesichts, dessen einfache Grundform unermeßlicher Variationen fähig ist. Je leiser die Abstufungen der hellen bezaubernden Farben und der Leitlinien des Ausdrucks voneinander abweichen, um so seelenvoller und empfundener wird diese Kunst. Die zartesten Unterschiede wirken hier wie in der Musik das Pianissimo, das auf die sublimsten Schwingungen merken läßt. Und schon sind Anzeichen da, daß sich aus lyrischem Andante auch der stärkere Ton von dramatischer Kraft und Raumsymbolik entwickeln kann. Paul F. Schmidt.

Hannover

Die Oktober-Ausstellung der Kestnergesellschaft zeigte die von Berlin und Dresden her bekannte Wanderschau der Paula Modersohn-Becker-Gemälde — bereichert durch neu hinzugefügte Bilder und Zeichnungen. Neben dieser Klassikerin der Moderne war ein bisher einigermaßen unbekannter Vertreter der abstrakten Richtung ausgestellt: Fritz Ohse aus Braunschweig, dessen lyrisch schöne, manchmal etwas intellektualistisch gefärbte Kompositionen (mit freilich seltsamen Titeln) eine bedeutende Weiterführung der abstrakten Art darstellen — sehr geschmackvoll und doch lebendig bewegt. — In der November-Dezember-Ausstellung hat man E. Spiro etwas reichlich zu Wort kommen lassen, zeigt erfreulicherweise neueste Proben der Kunst Kanoldts, Erbslöhs und vor allem Jean Lurçats (Paris), einer französischen Parallelerscheinung zu K. Schwitters. — Neben diesen Ausstellungen kommt die alte Regsamkeit der Kestner-Gesellschaft neuerdings wieder lebhafter zum Ausdruck in Uraufführungen Brustscher Theaterstücke usw.

Die Galerie H. v. Garvens widmete ihre Oktoberschau Gleichmann und K. Schwitters, daneben dem Plastiker W. Groß. Beide Maler zeigten ein in sich einheitliches Bild, Gleichmann vortrefflich in seinen Aquarellen, Schwitters vielfältiger und unternehmungslustiger, durch seine plastischen und malerischen Gebilde Freude und Anteilnahme erweckend. E. v. Sydow.

Von Künstlern und Gelehrten

Der Architekt Prof. Max Hummel-Kassel wurde zum Nachfolger des verstorbenen Architekten Friedrich Pützer als Lehrer an die Technische Hochschule in Darmstadt als ordentlicher Professor berufen. — Julius v. Schlosser, der Direktor der Sammlungen für Plastik und Kunstgewerbe des Wiener Kunsthistorischen Museums hat nunmehr den seit dem Tode Max Dvořáks noch nicht wieder besetzten Lehrstuhl Franz Wickoffs an der Wiener Universität übernommen. Seine Nachfolge am Museum ist noch unbestimmt. — Dr. Werner Noack wurde als Nachfolger Max Wingenroths von der Stadtverwaltung Freiburg i. Br. zum Konservator der Städtischen Kunstsammlungen berufen. — Zum Direktor der Kunstgewerbeschule in Hannover wurde der Architekt Prof. F. W. Jochen ernannt. Er war bisher Direktor der Kunstgewerbeschule in Pforzheim. — Anläßlich des diesjährigen Stiftungsfestes der Universität Basel ernannte die philosophische Fakultät den bekannten Holbeinforscher Hans Koegler zu ihrem Ehrendoktor. Das große wissenschaftliche Verdienst Koeglers, welches er sich hauptsächlich um die Erforschung der Buchillustration des Oberrheins zur Zeit Hans Holbeins d. J. erwarb, ist dadurch auch von dieser Seite gebührend gewürdigt worden. Die Entdeckung eines Jugendwerkes von Hans Holbein d. J. (an dessen Echtheit wohl kein Zweifel besteht), die Koegler jüngst in einer süddeutschen Galerie machte, mag das ihre zu der verdienten Ehrung beigetragen haben.

Neue Bücher

Memoiren-Literatur

Wilhelm Tischbein, Aus meinem Leben. Herausgegeben von Lothar Brieger. Propyläen-Verlag. Berlin 1922.

Der Band der Tischbeinschen Memoiren eröffnet eine neue Bücherreihe des — wie man weiß — sehr unternehmenden Berliner Verlages, die nach und nach eine Anzahl wichtiger und längst vergessener Denkwürdigkeiten zur Kunstgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts neu erschließen soll. Dieser Absicht darf man von vornherein reichsten Beifall zollen und wenn die Erinnerungen des Goethe-Tischbein gewissermaßen für die ganze Serie programmatisch sind, wird dies neue Unternehmen wirklich eine sehr wesentliche Lücke ausfüllen. — In Tischbeins beschaulichen und breit gesponnenen Erzählungen seines Lebens, die in Lothar Brieger einen fast zu begeisterten, aber doch ehrlich um den künstlerischen Nachruhm des Meisters bemühten Herausgeber und Kommentator gefunden haben, spiegelt sich im letzten eine Zeit, die sich in mehr als einem Punkte mit der Gegenwart ungemein berührt. Schon die Entwicklung dieses Künstlerlebens hat alle Kennzeichen des durchaus Typischen — typisch sowohl für das 18. wie für das nachfolgende Jahrhundert — und was im Laufe dieses langen, immer reichbewegten Einzellebens an Persönlichkeiten der großen Welt sonst noch an die Rampe des historischen Ablaufs dieser Zeit tritt, enthüllt ein Stück bester europäischer Kultur, deren einziger Brennpunkt und geistiger Pol Italien war. Tragisch bleibt letzten Endes

gerade angesichts dieses ungemein lebendigen Bekenntnisses eines derjenigen, der aus kleinen Anfängen heraus sich bis zu jener Höhe entwickelte, die ihn als italienischen Gefährten und Freund eines Goethe der Nachwelt überliefert hat, die Tatsache, daß dieser Wilhelm Tischbein mehr eine rezeptive als eigentlich produktive Natur gewesen ist und daß er deshalb schließlich als Künstler nicht halbwegs das erreichen konnte, was er seinen kühnen Träumen nach hätte wohl erreichen mögen. In unserer Zeit wäre dieser Goethe-Tischbein sicher ein sehr brauchbarer Kunsthistoriker oder Museumsdirektor geworden, dem man sogar herzlich gern seine autodidaktische Liebe zur Malerei verziehen haben würde. In seinem Jahrhundert erscheint sein Bild als das eines hochbegabten Dilettanten von allerdings nicht gewöhnlichem Format. Aber seine Lebenserinnerungen werden in mancher Beziehung unsere bisherige Anschauung korrigieren, weil sie für diese tragische Persönlichkeit etwas wie Liebe wecken, d. h. ein Gefühl von menschlicher Sympathie, das seine Werke sonst (trotz Lothar Briegers Einschätzung) kaum aufkommen lassen. Davon abgesehen sind diese Memoiren ein herrliches Stück europäischer Kunst- und Geistesgeschichte und als solche ein Dokument von durchaus unvergänglichem Wert.

Erinnerungen der Malerin Louise Seidler. Herausgegeben von Hermann Uhde. Ebenfalls Propyläen-Verlag, Berlin.

Dem Tischbein-Buch ist ein nicht minder interessantes Memoirenwerk gefolgt, das die Erinnerungen der Malerin Louise Seidler in einer neuen Ausgabe enthält, deren Herausgabe Hermann Uhde besorgt hat. Diese Lebensbeschreibungen einer künstlerisch fein gebildeten Frau, die im engen Umkreis der Goetheschen Welt aufgewachsen ist und zu dem Dichter, dessen Bildnis sie hat malen dürfen, als jüngere Freundin in nahen Beziehungen stand, sind erfüllt von dem starken Erleben den Menschen wie der Kunst ihrer Zeit gegenüber. Bildete in Tischbeins Erinnerungen die italienische Epoche gewissermaßen den alles überragenden Höhepunkt, so geben ähnlich die Seidlerschen Denkwürdigkeiten über den italienischen Aufenthalt, namentlich über den Kreis der Neo-Romantiker und Nazarener, einen weit gespannten Rahmen von nicht geringerer kulturgeschichtlicher Bedeutung. Mit der Reise nach Italien schließt das erste Buch, das der eigentlichen Jugendzeit gewidmet ist und die Zeitspanne von 1786—1818 umfaßt und durch die Stationen Jena, Gotha, Dresden, München gekennzeichnet ist, ab. Das zweite Buch dagegen umspannt die Zeit von 1818—1823 und die Stationen Rom, Neapel, Florenz. Mit dem Abschied von Italien brechen die Erinnerungen ab, die der Herausgeber in einem kurzen Nachwort im Hinblick auf die weiteren Lebensschicksale dieser seltenen Frau und die Geschichte ihrer Memoiren selbst ergänzt. Dem vornehm ausgestatteten und durch eine Reihe sehr gut gewählter bildlicher Beigaben von meist dokumentarischem Charakter geschmückten Buch ist außerdem ein kurzer Apparat wertvoller Anmerkungen und ein wichtiges Namensregister beigegeben, das den Wert der Veröffentlichung als literarische Quelle wesentlich erhöht. Alles in allem hätten diese Denkwürdigkeiten der Louise Seidler wohl verdient, bald eines der am meisten gelesenen Memoirienbücher zu werden.

Karl Friedrich Schinkel. Briefe, Tagebücher, Gedanken. Ausgewählt, eingeleitet und erläutert von Hans Mackowsky. Ebenfalls Propyläen-Verlag, Berlin.

Das in gleicher Ausstattung wie die oben angezeigten Bände erschienene Buch mit den Briefen, Tagebüchern und Gedanken von Karl Friedrich Schinkel hat vielleicht nicht ganz den weiten Kreis von Interessenten, den man dem Werk einer Louise Seidler ohne weiteres voraussagen darf. Trotzdem erfüllt gerade diese von Hans Mackowsky mit außerordentlicher Liebe und nicht gewöhnlicher Kennerschaft besorgte Veröffentlichung eine sehr wichtige Aufgabe, weil sie — wie der Herausgeber im Vorwort ausdrücklich betont, „die Persönlichkeit Schinkels endlich aus dem ehrfürchtig bestaunten Architekturbegriff, zu dem sie im Laufe der Zeit erstarrt ist, befreien soll". Vor allem aber ließ sich der Herausgeber bei der Auslese aus dem schriftlichen Nachlaß von dem Gedanken leiten, daß Schinkels eigenen Worte den Leser durch das Leben und die Welt der künstlerischen Ideen des Künstlers hindurchführen sollten. Ein besonderes Verdienst hat sich Mackowsky auch dadurch erworben, daß er gegenüber der ersten mehrbändigen Ausgabe von 1862 auf Grund der Originale die ursprüngliche Schreibart wiederhergestellt hat. So ist es ihm durch Beschränkung auf das wirklich Bedeutsame gelungen, den Künstler, dessen Bedeutung innerhalb der europäischen Kunstgeschichte feststeht, in der Fülle seiner vielseitigen Begabung unmittelbar lebendig zu machen. In seiner meisterhaften Einführung gibt der Herausgeber ein Bild von der Entwicklung Schinkels, dessen erstes künstlerisches Auftreten in der Zeit um die Jahrhundertwende beginnt, als sich Klassik und Romantik wie die gegensätzlichen Pole von Alter und Jugend gegenüberstehen. In dem reiferen Schinkel allerdings überwindet sehr bald der Klassiker den eigentlichen Romantiker und dieser seiner Natur nach durchaus klassischen Richtung hat sein größtes baukünstlerisches Werk, das Berlin aus der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts, sein typisches Gesicht zu danken. Außer einer 1825 niedergeschriebenen Selbstbiographie sind es in der Hauptsache Briefe an des Künstlers Freunde und Verwandte, daneben Abrisse aus

den Reisetagebüchern, die Schinkels Lebensgeschichte erhellen. Diesen hat der Herausgeber eine Anzahl Briefe und Schriften angefügt, die die künstlerischen Gedanken selbst entwickeln. Auch dieser Band ist reich mit Bildtafeln ausgestattet, die das Werk Schinkels wiedergeben.

Biermann.

* * *

Junge Kunst. IV. Reihe. Bd. 25/26. Hartlaub, Van Gogh / Bd. 27. Kolle, Henri Rousseau / Bd. 28. Huebner, Lodewijk Schelfhout / Bd. 29. Suermondt, Heinrich Nauen / Bd. 30. v. Wedderkop, Paul Cézanne / Bd. 31. Einstein, M. Kisling / Bd. 32. Cohen, August Macke. Verlag von Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

Die vierte Reihe der Bändchen „Junge Kunst" kündigt sich als Ganzes schon vorteilhaft durch einen Leinenrücken an, der sie haltbarer und solider macht als die früheren. Innerlich ist sie freilich ebensowenig einheitlich wie diese; kann es nicht sein: Kleinere werden wohl immer neben den Großen der Kunst erscheinen müssen. Und die Verschiedenheit der Auffassung und Dialektik bei den Bearbeitern bringt eine besonders abwechslungsreiche Note in diese munteren Bändchen, deren System und Durchführung man auch bei den vorliegenden sieben nur wieder loben kann; zumal sich unter ihnen kein Versager findet.

Einen Doppelband von gewichtigerem Anspruch hat Gustav Hartlaub „Vincent van Gogh" gewidmet. Fast kommt das Gefühl auf, es mit einer Art Ergänzung zu Meier-Graefes „Vincent" zu tun zu haben. Aber das ist wohl nicht beabsichtigt, und der feierlich getragene Ton des Büchleins würde dazu auch nicht genügen. Hartlaub nimmt sich sozusagen Einzelprobleme in der Art von Essays vor mit Überschriften wie „Maler und Mönch", „Kunst", „Geltung", „Erde und Gemeinschaft". Aber wenn man ehrlich sein will, muß man sagen, daß damit diesem ungefügen Großen gegenüber nicht viel gewonnen ist; ja, daß Hartlaub, statt auf das Ganze zu gehen, sich zersplittert und sogar wiederholt. Das hindert allerdings nicht, daß er viel Schönes und ins Schwarze Treffendes über van Gogh sagt; und die auserwählten, nach einem ähnlichen Prinzip geordneten Briefstellen geben eine sehr willkommene Ergänzung seines Bildes.

Das sympathischeste, rundeste der Bändchen ist zweifellos das kürzeste: „August Macke", von Walter Cohen. Hier ist tatsächlich auf wenigen Seiten, klar und erfreulich, mit der Wärme des nachtrauernden Freundes geschrieben, alles zusammengedrängt, was sich über eine so eindeutige und anmutige Erscheinung wie Macke sagen läßt. Spricht auch der Freund etwas mehr als der Kritiker: das wollen wir angesichts des allzufrühen Kriegstodes jenes Frohgemuten und der Möglichkeiten höherer Entwicklung, die er mit ins Grab nahm, nicht mürrisch ankreiden. Und doppelt dankbar sein für seine vornehme Zurückhaltung, wenn sie Raum läßt für zwei so jugendstarke und kluge Aufsätze Mackes, wie sie als Proben seiner Schreibkunst beigefügt werden.

Am nächsten steht ihm Helmud Kolle mit seiner innigen und jugendfrischen Würdigung „Henri Rousseaus". Ein Bekenntnis zu dem „verehrungswürdigen Greise" und seiner so reinen, so kindlich wahren wie überlegenen Kunst, das die jüngste Generation ablegt; ein Bekenntnis zur Menschenliebe und zur völkerverbindenden Kunst, das ja an keinem sich so lauter entzünden kann wie an dem alten „Douanier".

Dagegen kann ich diesmal mit dem ausgezeichneten Hermann v. Wedderkop leider nicht „konform gehen", wie der schöne Ausdruck lautet. Sein unversieglicher Humor hat ihn verlassen, als er das Büchlein über „Paul Cézanne" in eine boshafte Absage an die Kritiker verwandelte, die mit Cézanne und der Kunst der Nachfolger allerlei Kunststücke anstellten: ja, was geht das uns an? Sich bei Cézanne zu erinnern, daß sein Name und sein Werk, sagen wir: mißbraucht wurde, das hatte Wedderkop wahrhaftig nicht nötig. Nun, manchmal schläft ja auch der Vater Homer: überlassen wir für diesmal Wedderkop seinem Ärger.

Besser als der Gegenstand, beinahe, ist der hübsche Essay von Fr. M. Huebner über „Lodewijk Schelfhout". Man wird anderer Meinung über diesen etwas trockenen und abstrakten Holländer sein und den Aufwand etwas zu aufwendig finden können, den er um ihn aufbaut. Und dasselbe gilt cum grano salis von Edwin Suermondts „Heinrich Nauen", der ziemlich kritiklos in den Himmel gehoben wird. Man kann zu der unsympathischen Preßkampagne, die sich gegen Nauens Anfänge erhoben hatte, stehen wie man will: nicht das ist das Wichtige, daß seine Neider unrecht hatten, sondern die Frage wäre doch nur die, zu untersuchen, was Nauen wirklich als Künstler heute bedeutet, und seine Stellung zwischen Frankreich und Rheinland zu präzisieren. Dieser lohnenden Aufgabe ist Suermondt aus dem Wege gegangen.

Endlich der „M. Kisling" von Karl Einstein, der ganz im Jargon von Montparnasse und also in dem Milieu des Malers sich bewegt. Man glaubt etwa Raynal zu hören und denkt, daß dieser reizvolle Essay seine richtige Betonung erst durch Übertragung ins Französische erhielte. Kislings Bilder zeigen, daß dieser Krakauer Pole ganz zum Pariser geworden und in die Entwicklung zwischen Friesz und Derain einzureihen ist; seine ausgezeichnete knappe Selbstbiographie, daß er auch in der Beherrschung des Wortes Stil besitzt.

Am Schlusse freut man sich der ganzen Serie; empfindet sie als eine glückliche Bereicherung unserer Kenntnis von der Kunst der Gegenwart, und hofft, daß sie in diesem Geiste sich fortsetzen werde.

Paul F. Schmidt.

Julius Kurth, Der japanische Holzschnitt. Ein Abriß seiner Geschichte. Mit 88 Abb. und drei Signaturentafeln. Dritte Auflage. R. Piper & Co. Verlag. München 1922.

Der rasch vergriffenen zweiten Auflage dieses für die Geschichte des japanischen Holzschnittes grundlegenden Werkes ist kürzlich bereits das neunte bis dreizehnte Tausend gefolgt. Beweis genug, wie sehr das Bedürfnis in Sammlerkreisen nach diesem Buch verlangt, das eine erstaunliche Fülle von Tatsachenmaterial ausbreitet und in oft fast zu konzentrierter Form verarbeitet hat, so daß man der von Kurth in Kürze verheißenen ausführlichen Geschichte des japanischen Holzschnittes mit größter Spannung entgegensehen darf. Über von Seidlitz' Buch zum gleichen Thema hinaus ist der Abriß von Kurth letztes Ergebnis einer inzwischen an neuen Erkenntnissen unvergleichlich reicher gewordenen Forschung, Fazit vor allem auch einer letzten rein künstlerischen Wertung, die der moderne Kunstfreund besonders dankbar begrüßt. Denn gerade dies für die Sammlertendenzen so ungeheuer wichtige Moment der Sichtung und Aufhellung von Einzelheiten im Rahmen des Ganzen, dieses starke und sichere Gefühl für die wahrhaft schöpferischen Persönlichkeiten auf diesem Gebiet im Gegensatz zu den nur handwerklich fortsetzenden Künstlern aus zweiter Hand, gibt dem Kurthschen Abriß die Bedeutung absoluter Zuverlässigkeit. Und deshalb wird man fortan gerade dies auch illustrativ vorzüglich ausgestattete Buch, das durch die im Anhang beigegebenen Signaturentafeln auch für die Praxis alle Handhaben bereitstellt, als das fundamentale Werk eines Forschers ansprechen dürfen, der den wichtigsten Teil seiner Lebensarbeit der Durchdringung eines der reizvollsten Kapitel ostasiatischer Kunst gewidmet hat.

Biermann.

Paul Ferdinand Schmidt, Deutsche Landschaftsmalerei von 1750—1830. Mit 108 Abbildungen. Verlag R. Piper & Co., München.

Wie bekannt, haben die deutschen Jahrhundertausstellungen (die Berliner von 1906 und die Darmstädter von 1914) die bis dahin unbekannte deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts in den Mittelpunkt des Kunstinteresses gerückt. Aber, wie der Verfasser in seinem Vorwort richtig ausführt, hatte die erstgenannte Ausstellung vor allem durch die Vernachlässigung der Zeichnungen des 19. Jahrhunderts ihre großen Mängel. Und so ist das streng wissenschaftliche Buch von Prof. Richard Hamann „Die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert", das sich ganz auf das Material der Jahrhundertausstellung 1906 stützte, trotz seiner großen Verdienste für uns unzureichend geworden. — Um so wichtiger ist die uns vorliegende Arbeit von Paul Ferdinand Schmidt. Da sich der Stoff leicht in Landschaftsmalerei und figürliche Kunst scheiden ließ, zeichnet er zunächst die Entwicklungslinie der Landschaft in dem jetzt erschienenen ersten Bande auf und legt innerhalb dieses Gebietes vor allem auf die Meister des Übergangs besondere Sorgfalt, weil es hier Neuland zu entdecken gab. — In zwei Hauptteile, „Der Aufstieg im 18. Jahrhundert" (Vom Barock zum Realismus) und „Die Reifezeit am Anfang des 19. Jahrhunderts" (Realistik und Romantik), hat er das breite Material der Landschaftsmalerei abgegrenzt. Neben einer besonderen Kenntnis der Künstlerphysiognomien fällt eine gute Charakterisierung der verschiedenen, miteinander ringenden Zeittendenzen auf. Eigene Urteile sind mit Lebendigkeit in prägnanter Formulierung vorgetragen. Es kommt nicht darauf an, ob diese Bewertungen immer mit unserer eigenen Auffassung sich decken, das Gewicht des Buches liegt in der mutigen Behandlung des Stoffes, in der Sichtung und Bewältigung des reichen Materiales.

Sascha Schwabacher.

Der Kunstmarkt

Die Versteigerung französischer Kupferstiche des 18. Jahrhunderts

Daß trotz des Verfalls der Markwährung für eine gut geleitete Kunstauktion die Verhältnisse in Deutschland noch immer nicht ungünstig sind, bewies der Verkauf von französischen Kupferstichen aus den Dublettenbeständen der Albertina bei C. G. Boerner in Leipzig vom 13. bis 16. November. Es kann nicht bezweifelt werden, das diesmal die Provenienz der Auktionsware besondere Anziehungskraft auf Sammler und Händler ausübte; es hätte aber dieselbe Versteigerung wohl nirgends ein besseres Ergebnis gezeitigt, weder in Wien selbst, noch in der valutastarken Schweiz, noch in Paris, dem Zentrum des Handels mit französischen Stichen des 18. Jahrhunderts. Würde die Direktion der Albertina die Versteigerung nicht nach Deutschland gegeben haben, wäre ein guter Teil der zahlreichen deutschen Interessenten durch die Kosten, die eine Reise ins Ausland erfordert, abgehalten worden, persönlich zu erscheinen, was sich wohl mit Bestimmtheit am Ergebnis der Auktion bemerkbar gemacht hätte. Vielleicht bot die Versteigerung in der Markwährung sogar einen besonderen Anreiz für solche Leute, die hofften, billig kaufen zu können, was dann freilich tatsächlich im allgemeinen nicht der Fall gewesen ist. Es muß vielmehr festgestellt werden, daß die Preise durchaus den angebotenen Qualitäten entsprachen; so blieben z. B. die Beträge, die für die Blätter des Demarteau aus einer ungenannten deutschen Sammlung angelegt wurden, hinter den für entsprechende Albertinablätter gezahlten Summen nicht zurück. Die hohe Qualität der schönen Serien von farbigen Blättern von Bonnet, Demarteau und Janinet rechtfertigte die außerordentliche Wertschätzung; aber auch die Schwarzweiß-Blätter erzielten in

guten Drucken oft höchste, den Vorkriegspreisen durchaus ebenbürtige Preise. Eigentliche Rekordpreise konnten nicht erwartet werden, da einige Hauptmeister, wie Debucourt oder Descourtis oder Lavreince gar nicht oder nicht besonders stark in der Kollektion vertreten waren. Es bleibt aber bemerkenswert, daß die von der Auktionsfirma herausgegebenen Taxen meist um ein Vielfaches übertroffen wurden, selbst wenn man die seit der Drucklegung der Schätzungen eingetretene jüngste Entwertung der Mark voll berücksichtigt.

An einigen Zahlenbeispielen will ich Vorstehendes zu erläutern suchen (die Hauptpreise der Auktion werden in den „Versteigerungsergebnissen" gebracht werden). Vorher sei mir noch eine kurze Bemerkung über den Käuferkreis der Auktion gestattet.

Neben Vertretern großer Firmen des Kontinents und Englands hatten sich eine große Anzahl kleinerer Händler eingefunden, aber auch Liebhaber aus Deutschland, Ungarn, der Schweiz, sogar ein Pariser Sammler waren anwesend. Naturgemäß hatte sich der Wiener Kunsthandel für diese Auktion besonders stark interessiert, die durch die Versteigerung kostbarer Aquarelle des Rudolf von Alt eine für die Österreicher bedeutsame Ergänzung erfuhr. Dagegen fehlte Amerika vollständig, man möchte sagen: charakteristischerweise; wennschon es wahrscheinlich ist, daß noch nachträglich manches Hauptblatt der Sammlung seinen Weg über den Ozean nehmen wird. Skandinavien soll verschiedene Aufträge gegeben haben. Übrigens ging keineswegs überraschend vieles ins Ausland. Zahlreiche, auch recht kostbare Blätter kehrten — wenigstens vorerst — nach Österreich zurück. Auch in deutschen Privatbesitz gingen einige der größten Kostbarkeiten über; und der deutsche Kunsthandel hat sich gleichfalls in erfreulicher Weise als Käufer beteiligen können, manches erlesene Stück erworben und nicht nur einen guten Teil der besseren „Mittelware" aufgenommen.

Bei den erzielten Preisen muß — wie stets bei Auktionspreisen — berücksichtigt werden, daß sie nur zum Teil höchste Preise bedeuten; nämlich dann, wenn der Privatsammler im Wettstreit mit dem internationalen Handel seine Erwerbungen selbst in der Auktion macht. Der kaufende Händler dagegen wird durchschnittlich darauf bedacht sein müssen, bei einem Weiterverkauf noch seinen Vorteil wahrnehmen zu können; freilich bieten ja die Händler oft auch im Auftrag eines Privatkunden. Daß durch diese Verschiedenheit die Preisbildung im einzelnen beeinflußt wird, ist einleuchtend. Wenn ich im nachstehenden einzelne Preise bespreche, so geschieht das mit dem Bewußtsein, daß die trockenen Angaben von Zahlen nur unvollkommenes Material bieten; aber das andere bleibt eben meist Geheimnis...

Den höchsten Preis der Auktion erzielte ein Paar entzückend frischer Farbdrucke nach Watteau, reizende Gesellschaftsblätter von Janinet, die für 6100000 M. von einer Wiener Firma ersteigert wurden. Der Gegenbieter war ein französischer Händler, der für die selten schönen Drucke also etwa zwölftausend französische Franken anzulegen bereit war. Ein anderes Paar Farbstiche von Janinet mit Darstellungen von Amor und Venus erreichte 3900000 M. (etwa gleich 2750 Schweizer Frcs.), die ein Schweizer Händler dafür zahlte; ein vorzüglicher Preis, wenn man ihn mit dem auf der Vente Valentin in Paris 1911 erzielten vergleicht (1650 Frcs.).

Vor acht Jahren legte man auf der Versteigerung Pfeiffer bei C. G. Boerner für das farbige Aquatintablatt des Bonnet mit „zwei singenden Mädchen" 1200 Goldmark an; ein allerdings sehr frischer Druck dieses Blattes wurde jetzt von einem Pariser Händler mit 3 700 000 M. bezahlt. Ein Hauptblatt unter den Rotdrucken des Demarteau nach Boucher: „L'Éducation de l'Amour" erzielte in einem vorzüglichen frühen Abdruck („Vor der Nummer") 410 Tausend Mark, in einem fast noch schöneren Druck mit der Nummer sogar 480 Tausend Mark; in Paris war es 1913 mit 310 und 231 Franken zugeschlagen worden. Auf der Auktion Kuhnen (1909 bei C. G. Boerner) hatten brillante Abdrucke zweier Hauptblätter von Moreau le Jeune: „Le Bal Masqé-Le Festin Royal" 90 Goldmark gekostet; jetzt kosteten prachtvolle Exemplare von tadelloser Frische mit dem vollen Papierrand 950 Tausend Mark: also einen ziemlich entsprechenden Preis. Ein Stich nach Watteau „La Cascade" wurde mit 750 Tausend Mark verkauft, wohl an einen deutschen Sammler; es brachten seinerzeit gleichfalls vorzügliche Drucke auf Pariser Versteigerungen: 1910: 450 und 410 Frcs., 1912 (Vente Valentin): 510 Frcs., 1913: 750 Frcs. und 555 Frcs.; bei C. G. Boerner 1909: 230 Goldmark, 1914: 245 Goldmark.

Man hört jetzt öfters von einem Preisrückgang auf verschiedenen Gebieten des Kunsthandels sprechen. Für mittelgute Objekte, für die sich seinerzeit ein breiteres Publikum in dem noch kaufkräftigen Deutschland interessierte, mag das tatsächlich zutreffen. Für Dinge, die sich der Beliebtheit des großen internationalen Publikums erfreuen, trifft das nicht zu; wenigstens scheint es durch die besprochene Herbstauktion von C. G. Boerner widerlegt zu werden. Daß es gelungen ist, heutzutage eine so erfolgreiche Versteigerung gerade auf deutschem Boden abzuhalten, darf uns Deutsche mit freudiger Genugtuung erfüllen. Und der einheimische Liebhaber, der in der Lage war, Blätter aus dieser Auktion zu erwerben, kann die Gewißheit haben, daß er gut und daher preiswert gekauft hat, und daß er gleichzeitig eine Mission erfüllte, indem er wertvolles Material deutschen Kunstbesitzes dem Lande erhielt. E. T.

London

Am 30. November werden Hodgson im Auftrage des Grafen von Essex aus der Bibliothek von Cassiobury Park eine Reihe äußerst wertvoller Bücher aus dem 16. und 17. Jahrhundert versteigern. Die meisten dieser alten Werke waren vom ersten Baron Capell von Hadham (1610—49) erworben worden. Aus dem Elisabethanischen Zeitalter seien erwähnt: Ein vollendetes Exemplar von Shakespeares Second Folio (1652); die Erstausgabe von Taylors „Travels to Bohemia" (1620), ein Werk, von dem es nur noch ein anderes Exemplar gibt, und zwar befindet es sich in dem Britischen Museum. Unter den „Americana" ist das rarste Werk J. Cartiers „Navigations and Discoveries to the Northweaste Partes called Newe France", übersetzt von John Florio (1580). Eine andere Rarität ist J. Rosiers „True Relation of the Most Prosperous Voyage .... to Virginia". Vielleicht noch seltener ist R. Parkes Übersetzung von Gonçalez de Mendoças „Historie of the Great and Mightie Kingdome of China (1588).

Br.

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

Frankfurt a. M.

Die Eröffnung der Galerie Flechtheim. Die Galerie Flechtheim hat die Parterreräume der Buchhandlung Reitz und Köhler zu einem Kunstsalon von diskreter Vornehmheit ausgestaltet. Die erste Ausstellung geht unter dem Zeichen der schönen Malerei. Dazu sind „Deutsche und französische Kunst aus des 20. Jahrhunderts Beginn" zusammengebracht, nicht alle von gleicher Qualität, wie es sich bei der Erschwerung der Auswahl von heute denken läßt.

Das reizvollste Werk ist ein kleiner Cézanne „Badende Jünglinge" in gedämpften, graugrünen Tönen mit der ganzen Suggestion der Cézanneschen Formempfindung. Daneben erscheint eine leuchtende, farbige Waldlandschaft von Renoir weniger eindrucksvoll. Matisse zeigt ein helles und doch intensiv malerisches Intérieur, an dem die lebendige Kurve des Pinsels von besonderem Reiz ist. Braques preziöse Herbe wirkt allzu bewußt, um zu ergreifen. Die Laurencin hat verschiedene Werke ausgestellt, vor allem zwei Frauen in dem ihr eigenen, subtilen Lyrismus, der aus Überkultur seine zarten, mondainen Träume spinnt. Von Vlaminck sieht man eine Landschaft, die in der sparsamen Anwendung der Mittel und ihrer duftigen Farbigkeit Wesentliches des Natureindruckes wiedergibt und an die kaligraphische Malerei chinesischer Tuschbilder erinnert. Eine seiner neueren Landschaften aus dem Jahre 1922 läßt den heute schon typischen Rückweg in die Vergangenheit erkennen. Was bei dem Franzosen als geschmäcklerische Reizung erscheint, ist bei einer kleinen Landschaft von Hofer, die man auf den ersten Blick in den Anfang des 19. Jahrhunderts versetzen würde, von sensibler Empfindung romantisch erfüllt. Auch Rudolph Levys an Matisse geschulte, farbig gelöste Malerei hält sich schön neben den Franzosen und überklingt ein ausgeschrieben wirkendes Bild des Wiener Moll. — Skulpturen von Fiori in plastischer Bewegtheit bei starker Zusammenfassung, eine nicht so ausgeglichen, aber sehr lebendig gestaltete Jünglingsfigur von Haller und Renée Sintenis mit ihren entzückenden, kleinen Tierplastiken voll spielerischem Reiz bestreiten den bildhauerischen Teil der Ausstellung.

Sascha Schwabacher.

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft **24**	14. Dezember	Heft **24**	6. Dezember
„ **1** (XV. Jahrg.) . . .	11. Januar 1923	„ **1** (XV. Jahrg.) . .	3. Januar 1923
„ **2**	25. Januar	„ **2**	17. Januar

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Reitrain am Tegernsee, Post Rottach.

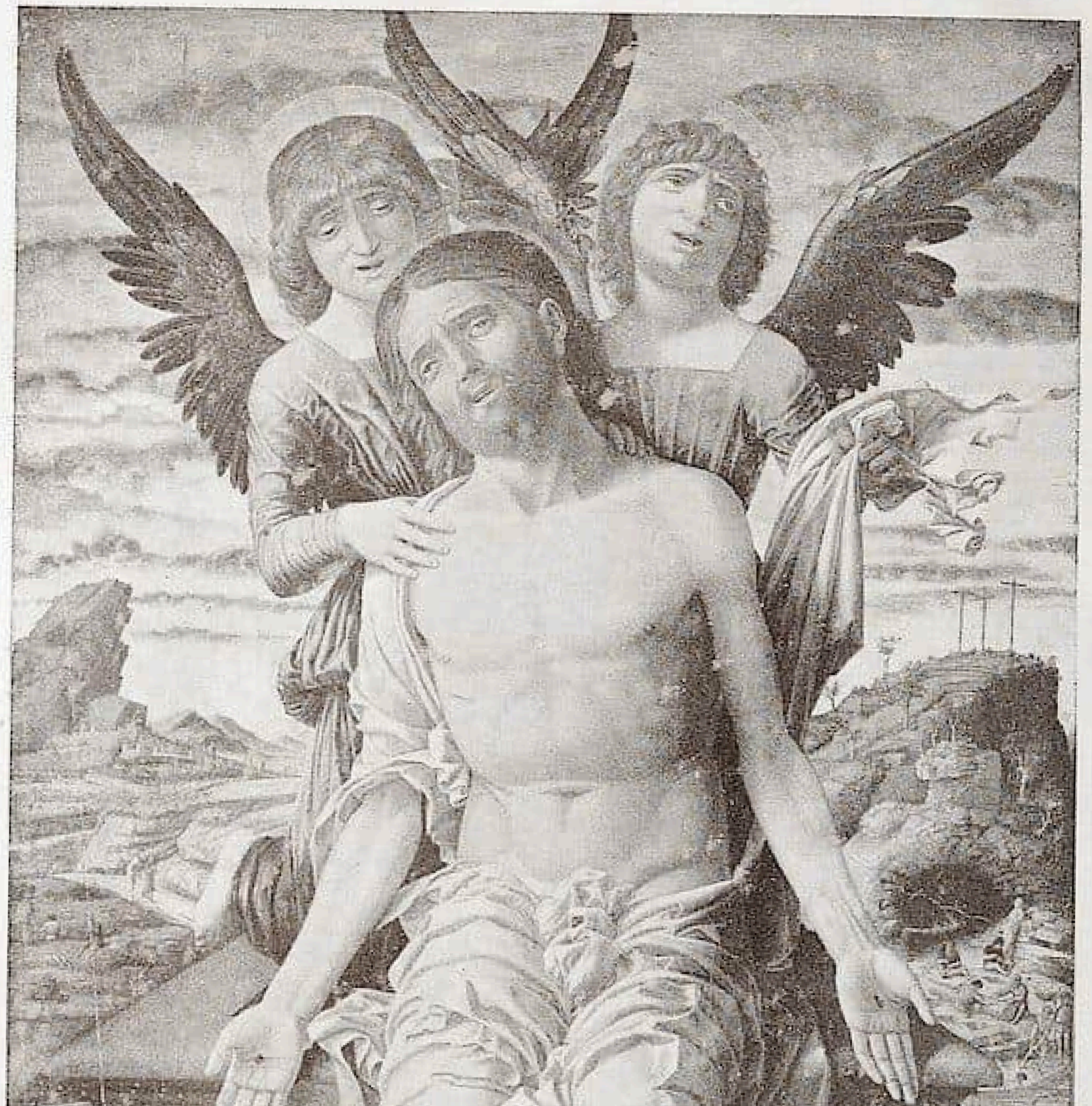
Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone":

BERLIN: Curt Bauer, Schlachtensee bei Berlin, Adalbertstr. 35 / MÜNCHEN: Dr. F. Roh, München, Helmtrudenstr. 9, III / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Marienstr. 19 / ÖSTERREICH: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerstr. 10 / NIEDERLANDE und BELGIEN: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Willem van Outhoornstraat 29 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelsangstr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / ENGLAND: Dr. Fritz Bodmer, London W C 1, 34 Woburn Square / ITALIEN: Dr. Augusto Calabi, Mailand, Via Petrarca 16 / SPANIEN: Alfred Demiani, Madrid, Almagro 12 / DÄNEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Hote Belvedere, Raadhuspladsen / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 30 West 96th Street, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Pietras 361 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92

Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2
Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Akademische Lesehalle
Heidelberg.



Mantegna. Pietà.

Das Staatsmuseum in Kopenhagen

Mit vier Abbildungen auf drei Tafeln — Von CHARLOTTE WEIGERT

Unter den Museen der dänischen Hauptstadt hat „Statens Museum for Kunst" bisher eine Aschenputtelstellung eingenommen. „Die Glyptothek" wurde von jedem Fremden besucht, der irgendwie Anspruch erhob, „Kunstverständnis" zu besitzen, das staatliche Museum dagegen meistens im zufälligen Vorübergehen gestreift. Das war unberechtigt, denn es gab dort immer verborgene Schätze. Abgesehen von der sehenswerten Sammlung dänischer Malerei, die die einzige Skandinaviens ist, die ein einheitliches Bild der Entwicklung der Malerei des 19. Jahrhunderts gibt und durch ihre intime, besonders im Anfange ganz selbständige malerische Schönheit überrascht, lebten dort Perlen der niederländischen und dänischen Kunst ihr stilles Dasein, die, wenn auch nicht an Anzahl, so doch durch Qualität sich ähnlicher Arbeiten in den größten Sammlungen Europas nicht zu schämen brauchen. Allerdings waren die räumlichen Verhältnisse nicht günstig und beeinträchtigten den Genuß. In diesem Jahre ist nun aber endlich der lang geplante Umbau fertig geworden, der den Räumen, die die Sammlungen seit 1896 beherbergen, ein nicht wieder zu erkennendes Aussehen geben. Dank den glücklichen Veränderungen, die unter der Leitung der nicht nur wissenschaftlich, sondern auch künstlerisch qualitativen Persönlichkeit des Museumsdirektors Karl Madsen intuitiv gefunden wurden, verwandelte sich wie durch eine Zauberformel ein banaler Bau in schöne, helle, weite Räumlichkeiten, die besonders in Farbe und Lichtführung einen ganz originellen Charakter besitzen. Man atmet nun den Hauch edeler Kunst, wie er sonst nur den auserlesenen Galerien eigen ist, und den man, das sei zugegeben, früher leider so sehr vermißte. Erst jetzt zeigt sich, wie die Sammlung in den letzten Jahren gewachsen ist, mit Hilfe auch des aktiven Interesses der Vereinigung „Kunstmuseets Veuner" (Freunde des Kunstmuseums). Das eigentliche Wunder aber ist die Neugeburt der Meisterwerke, die in Luft und Licht plötzlich blühen und leuchten. Da ist vor allem Rembrandts zweites „Emmaus-Bild", das Zwillingsbild des Gemäldes von 1648 im Louvre, zu nennen. Karl Madsen hält es für eine veränderte Wiederholung des Pariser Bildes. Statt des eintretenden Dieners, hier Mann und Frau, die aufwarten; vor allem aber warmes Abendlicht an Stelle der Tageskühle. Das Pariser Bild ist das ausgeglichenere, das Kopenhagener übertrifft es unzweifelhaft an Reichtum der malerischen Behandlung, an Vergeistigung und intensiver seelischer Stimmung. Man vergleiche nur die beiden Christusköpfe, die Jünger und vor allem die Lichtführung.

Vielleicht eines der edelsten Porträts Rubens strahlt uns in dem unvergleichlich geglückten neuen Oberlichtsaal entgegen. Es ist der Abt Matthäus Yrsselius (1541—1629) der Michaels-Klosterkirche in Antwerpen, für die es wohl gemalt war (Hoyen und Madsen setzen es um 1624 an, Rooses ca. 1630). Farbig ist es unerhört stark. Auf lackrotem Hintergrund der Abt in weißer Kutte, die juwelenbesetzte Mitra auf dem rotbezogenen Tisch, gegen den der reich ziselierte Stab sich stützt. Allerdings zieht in diesem Saale, der erfreulich wenige Bilder zeigt, ein einzigartiges Monumentalbild unser ganzes Interesse an: „Das große Fährboot" des Jordaens, das erst 1913 aus Schweden erworben wurde, wohin es einst verschlagen ward. Unter Jordaens großen Bildern das größte! Die Höhe beträgt ca. 281 cm, die Breite 468 cm. Wahrlich nicht nur der äußere Maßstab ist frappierend, ein starkes, ein kraftvolles Bild in Komposition, Form und Farbe, das Jordaens innerhalb seiner Begrenzung als großen Meister zeigt. Das religiöse Motiv des Petrus, der dem Fischmaule das Goldstück für den Zöllner entnommen hat, in der Gruppe von vier interessierten Aposteln, ist nur Nebenmotiv, sowohl inhaltlich, wie kompositionell gesehen. Jordaens lag es an einer lebensvollen Darstellung der Wirklichkeit. Er selbst konnte von Antwerpen aus die Fährboote über

die Schelde gleiten sehen. Wir haben von Sandrart in der „Teutschen Akademie“ (1675) sicher die lebende Beschreibung dieses Bildes, die das religiöse Thema nicht hervorhebt. Ein prachtvolles Bild zeitgenössischer Menschen, die mit Kind, Kegel und Getier vom Markte kommen. Das sind Flamländer, die, von der Abendsonne beleuchtet, ihre ganze strotzende Gesundheit und sinnenfrohe Existenz vor dem Beschauer ausbreiten. Man denkt an die junge flämische Literatur eines Timmermanns und Steuvels. Lebensfeuer und Kolorit machen das Bild zu einer Perle niederländischer Malerei. Hier hat die vorsichtige Reinigung lebende Effekte an Farbe und Licht unter dem Schmutz der Jahrhunderte hervorgeholt[1].

Unter den Italienern überrascht Filippino Lippis schöne Begegnung von „Joachim und der heiligen Anna“ durch ganz neue Wirkung seiner blauen und roten Tempera-Farben. Das auf Holz gemalte Bild ist signiert, aber nicht datiert. Der feine dänische Kunsthistoriker Mario Krohn setzt es in seinem ausgezeichneten Buche „Italienische Bilder in Dänemark“ ins Jahr 1497, also zwischen die „Anbetung der Könige“ und die Fresken in St. Maria Novella. Die große Erregung in dem raffinierten und zugleich dekorativen Linienspiel scheint für diese Annahme zu sprechen. Die hl. Anna hat noch etwas von dem wunderbaren Reiz der Maria auf dem Bilde vom „heiligen Bernhard und der Jungfrau“ in der Badia zu Florenz. Die zweite Seele, die in Filippino lebte, verrät sich in der profanen, aus dem Bilde herausschauenden Begleiterin der hl. Anna.

Und endlich sei noch Mantegnas „Pieta“ hervorgehoben, die mit Goldbuchstaben Andrea Mantinia signiert ist. Immer wieder, stärker noch als früher, überrascht die Kühnheit des Künstlers, mit der er, gegen die Tradition, Christus mit dem zusammengebrochenen Körper zeigt. Wir fühlen neben dem Seelenleid die physischen Schmerzen selten stark. Die etwas kalte geometrische Komposition wird durch den herrlichen Osterhimmel aufgehoben. Das Bild hat eine starke dramatische Spannung. Gegen die Annahme Kristellers, der es erst nach 1500 stellt, während früher die allgemeine Annahme 1488 vorschlug, scheint mir wieder Mario Krohns Meinung bemerkenswert, der es ungefähr gleichzeitig mit den Fresken der Camera degli Sposi 1475 ansetzen möchte, es vor allem aber in die Nähe des heiligen Sebastian (Wien) stellt, an den der eine Engel unbedingt erinnert.

Die Reihe dieser Meisterwerke, neben denen noch manche Perle niederländischer, italienischer, auch spanischer, deutscher und französischer Herkunft bis zum 18. Jahrhundert zu nennen wäre, ist durch den Austausch der eigenen französischen Impressionisten mit einigen Meistern alter Kunst aus der Sammlung der Glyptothek bereichert worden, die jedem der beiden Museen zu größerer Einheitlichkeit verholfen hat.

Die wenigen Hinweise an dieser Stelle sollten zu zeigen versuchen, daß das Staatsmuseum Kopenhagens eine Metamorphose erlebt hat, die es, nach Qualität der Aufstellung und des Inhaltes, mehr als bisher in die Nähe der berühmten Kunstzentren Europas zu stellen berechtigt.

---

[1] Karl Madsen spricht ausführlich über das Bild, Erwerbung und Restauration in der dänischen Zeitschrift „Tilskuer“, Februar 1913.

Rubens. Mathäus Yrsselius.

Filippino Lippi. Begegnung der hl. Anna mit Joachim.

Jakob Jordaens. Das große Fährboot.

Kunſtwerke aus Karlsruher Privatbeſitz

Ausſtellung in der Badiſchen Kunſthalle

Von HANS CURJEL | Mit 4 Abbildungen auf 2 Tafeln

In der Folge ihrer Sonderausſtellungen veranſtaltete die Badiſche Kunſthalle in dieſem Herbſt eine Ausſtellung von Gemälden aus Karlsruher Privatbeſitz, die wertvolles und ſehr beachtenswertes Material ans Licht förderte. In ihrem Programm umfaßte ſie Werke aller Zeiten unter Ausſchluß der noch lebenden Meiſter. Ihre Phyſionomie ergab ſich aus der beſonderen Artung des Karlsruher Kunſtbeſitzes. Eigentliche Sammler gibt es in dieſer Stadt nicht; auch in früheren Jahren exiſtierte, abgeſehen von der ſeinerzeit berühmten Üxküllſchen Sammlung, über die D. F. Strauß geſchrieben hat, keine private Kunſtſammlung von größerer Bedeutung. Was die Stadt an privatem Kunſtbeſitz heute birgt, geht einerſeits auf den Zufall überkommener Nachläſſe zurück; andrerſeits ſind es Einzelerwerbungen von Kunſtfreunden, in einem gewiſſen Sinn alſo „Gebrauchskunſt“, mit der der Bürger ſein Heim ziert, ohne mit den Anſprüchen des Sammlers aufzutreten. Als beſonderes Gebiet ſolcher „Gebrauchskunſt“ wäre die Bildnismalerei zu bezeichnen, die vor allem in der erſten Jahrhunderthälfte mit handwerklicher Liebe kultiviert, ſich innerhalb der Ausſtellung ſehr erfreulich präſentierte. Trotz dieſer Zufälligkeiten des beigebrachten Materiales ergab ſich ein Geſamtbild von erſtaunlicher Qualität; Kunſtfreunde und Kunſtwiſſenſchaft konnten reichen Gewinn ziehen. Daß in erſter Linie die einheimiſche Kunſt mit ihren bedeutenden Akzenten ins Licht trat, war bei der Beſchaffenheit des Karlsruher Kunſtbeſitzes ſelbſtverſtändlich. Die Ausſtellung ſelbſt gliederte ſich in fünf Abteilungen: Alte Kunſt, Bildnismalerei, Malerei der Romantik, 19. Jahrhundert und Zeichnungen und Aquarelle.

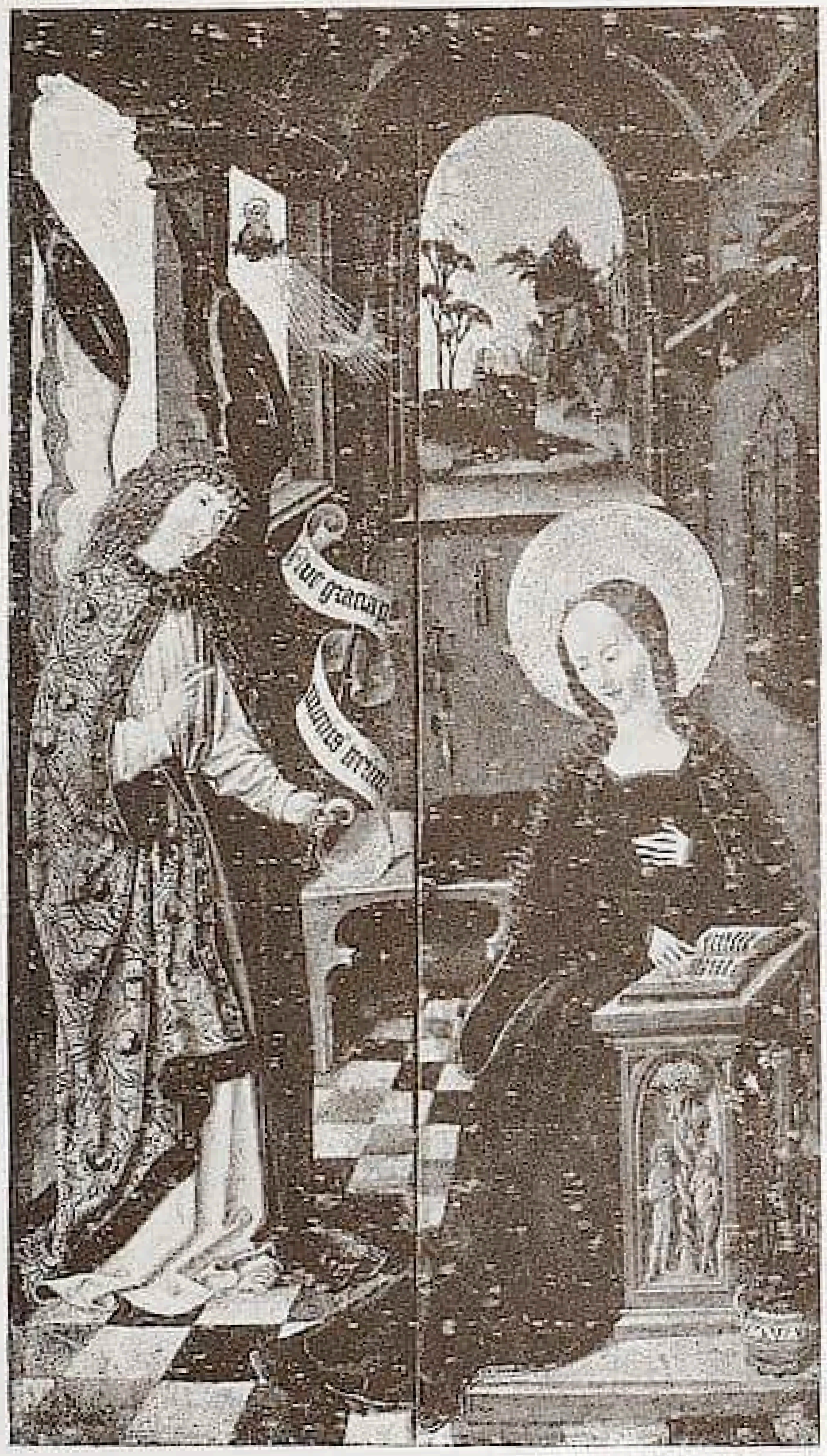
Die an Zahl geringſte Abteilung alter Kunſt brachte umſo bedeutendere Einzelſtücke. Von deutſchen Werken eine früher in den Monatsheften für Kunſtwiſſenſchaft (1912) veröffentlichte elſäſſiſche Tafel, Sebaſtian und Arbogaſt, die ſich jedoch entgegen der in der früheren Veröffentlichung erfolgten Zuſchreibung an den jungen Schongauer als ein nicht allzu bedeutendes Werk aus der Zeit um 1500 erwies. Ein 1506 datiertes Altarfragment, Verkündigung (Rückſeite: Legende des Petrus), deſſen heraldiſche Hinweiſe auf den Mittelneckar weiſen, vermehrte die Gruppe der Nachfahren des Hausbuchmeiſters um ein importantes Stück, da es vermutlich in die unmittelbare Nähe des in der Pinakothek befindlichen aus Aſchaffenburg ſtammenden Flügelaltares zu ſetzen iſt, das gemeiner Anſicht gemäß als Verbindungsſtück zwiſchen dem Hausbuchmeiſter und Grünewald gilt. Was ſonſt von deutſchen Werken ſich bot, gehört zumeiſt ins 18. Jahrhundert: zwei früher in Donaueſchingen befindliche treffliche mythologiſche Darſtellungen, deren Meiſter zwiſchen Boucher und Tiepolo wohl ſeinen Platz behauptet. Die Darſtellung eines Pagen mit Champagnerglas — frech wie Cherubim d'amore — einheimiſche Arbeit des ſpäten 18. Jahrhunderts, ſteht dem noch viel zu wenig gewürdigten Melling (tätig in Straßburg und Karlsruhe) nahe. Eine bezeichnete Arbeit des Spillenberger warf bedeutendes Licht auf die deutſche Malerei des Seicento. Als früheſtes Werk der niederländiſchen Kunſt erſchien eine Anbetung der Könige; um 1500 entſtanden, veranſchaulichte es den Übergangsſtil zwiſchen Gerard Davids Kreis und den Frühwerken der Manieriſten. Aus dem holländiſchen 17. Jahrhundert traten eine Landſchaft des Corn. Gerritsz Decker, eine winterliche Darſtellung (Schlittſchuhläufer) von Croos, die zu ſeinen wenigen voll bezeichneten Stücken zählt, Stilleben von Heda, des ſeltenen Fr. Ryckhals, de Heem, ſowie allerhand Anonymes zu Tag. Mannigfache Rätſel bot eine kleine Landſchaft mit Feuersbrünſten (auf Eichenholz), die mit deutlichen Elementen der Kunſt des Boſch möglicherweiſe dem älteren Brueghel nicht allzufern ſteht. Als bedeutendſtes italieniſches Werk zeigte ſich ein Trecento Diptychon, Geburt Chriſti und Crucifixus; was ſonſt von italieniſchen Werken beigebracht war, überſchritt die Linie

mittleren Schulgutes wohl kaum. Um so ausgezeichneter gab sich eine Landschaft des Francois Millet, in der Heroisches mit Naturalistischem eine synthetische Verbindung eingeht.

Die Abteilung Bildnismalerei bot die Überraschung der Ausstellung. Zeitlich führte sie vom 18. Jahrhundert bis in die Hälfte des 19.; nur wenige Arbeiten aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts konnten sich diesem Rahmen einfügen, weil die Bildnismalerei sich in dieser Zeit positiv zur absoluten Malerei, negativ zum aufgeblasenen Prunkstück wandelt, dem die schlichte, sympathische Sachlichkeit der früheren Porträtkunst abgeht. Reich war das 18. Jahrhundert repräsentiert. Viel Anonymes von hoher Kultur und eine Reihe von Namen wie Kisling, Klotz, Phil. Jak. Becker, Graß, die zum ersten Male die ihnen gebührende Achtung erfahren konnten, und deren ausgestellten Werke zugleich wertvolle Beiträge zu der im 18. Jahrhundert noch reichlich dunklen Geschichte der badischen Malerei lieferten. Von großen Namen erschienen: Angelika Kauffmann, Joh. Friedr. August und Joh. Heinr. Wilhelm Tischbein, Kügelgen, von mittleren Guibal, Oelenheinz, Gröger, der Weinbrennerfreund Feodor Jwanow, Gareis. Die Sachlichkeit der Bildniskunst steigert sich im Lauf der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts, die Form wird klar umrissen, die Farbe zur flächigen Kolorierung. Der Gegenwart steht diese in Bezug auf malerischen Wohllaut asketische Kunst erstaunlich nahe, wenn sie auch das, was die Gegenwart bewußt anstrebt, unbewußt aus der Tradition heraus erreicht. Die große Anzahl solcher Werke, unter deren Maler der Badener Grund etwa oder der in Karlsruhe gelegentlich arbeitende Münchner Joseph Muxel besonders hervortraten, mochte daher in vieler Richtung Anregung bieten.

Die Romantiker-Abteilung umfaßte eine Reihe köstlichster Seltenheiten, da Erben und Nachfahren Schwinds und G. F. Kerstings, die zufällig in Karlsruhe beheimatet sind, ihre großenteils noch nie der Öffentlichkeit zugänglich gewesenen Schätze zur Verfügung gestellt hatten. Vor allem Kersting, über den eine Biographie von Eberlein in Aussicht steht, konnte in seiner ganzen Entwicklung überblickt werden. Die frühen Bildnisse der Schwiegereltern bewegen sich noch durchaus in den Bahnen klassizistischer (noch vom 18. Jahrhundert angehauchter) Porträtkunst; das Bildnis der Gattin und vor allem das Selbstbildnis steht dann schon mitten in der neuen naturalistischen Ausdrucksweise, die in den Bildnissen der Kinder (ganze Figuren) ihre volle Reife findet. Abseits dieser Entwicklungslinie liegen die beiden kleinen allegorischen Darstellungen „Geburt" und „Tod", in denen nazarenische Gedanklichkeit sich mit märchenhafter Romantik vereinen. Eine schöne Auswahl von Zeichnungen Kerstings in der graphischen Abteilung der Ausstellung (besonders zu erwähnen die Studie zu dem Dresdner Paganini-Bild) gab einen guten Begriff von der herzlichen Liebe seiner Handschrift, die treffsicher mit einfachen Mitteln das Wesentliche eines Eindrucks umschreibt. Als geistig Verwandte erschienen Seele, Hetsch, Gottlieb Schick und der süddeutsche Geistesverwandte D. C. Friedrichs, der Heidelberger Christian Köster; als Rückblick in den reinen Klassizismus Wächter und Kügelgen. Von Schwind waren große und kleinere Studien beigebracht — Aschenbrödel, Kaiser Rudolfs Ritt zum Grab, Sängerkrieg — die in erster Linie den auch in seiner Pinselführung beweglichen und für seine Zeit kühnen Maler erkennen ließen; daneben Zeichnungen und Aquarelle, teils sehr frühe bilderbogenartige Dinge, teils Arbeiten der höchsten Reife wie das Aquarell „Die sieben Raben". An Schwind schloß sich Spitzweg an mit dem „Sonntagsjäger" und der wohl schönsten Fassung des „Nächtlichen Ständchens".

Die allgemeine Abteilung der Malerei des 19. Jahrhunderts führte von der Frühzeit der deutschen Landschaftsmalerei bis zu Trübner; im Vordergrund standen hier die Werke badischer und für die badische Kunstentwicklung entscheidender auswärtiger Maler. Die Frühzeit wurde vertreten durch einen wundervollen W. Kobell aus dem Jahr 1820, an den in bezug auf die Stilgeschichte ohne weiteres die sachlich klare Landschaftskunst H. Bürkels und E. H. Richards, eines Karlsruhers, angeschlossen werden



Mittelrheinisch. Verkündigung.

M. v. Schwind. Titelblatt zu den sieben Raben.

A. Feuerbach. Zigeunerin.

Unbekannt. Page mit Champagnerglas.

konnte; die klassizistische Kulissenlandschaft repräsentierte Bernhard Fries, die aus dem Klassizismus zur lebendigen Naturanschauung führende Linie eine ausgezeichnete italienische Studie von Rottmann. Drei Gemälde von Blechen bewiesen die Kühnheit des deutschen Frühnaturalismus, der aus der Romantik entsprang. Kleinere Werke seltener und weniger bekannter Maler wie Fearnley, Dietzler, Gout, Issel, Koebel, Witting ließen die Breite der künstlerischen Kultur in der ersten Hälfte des Jahrhunderts erkennen.

Für die zweite Jahrhunderthälfte beherrschten die Landschafter von Schirmer bis Baisch und Schönleber das Bild; daneben stand Canon und seine Schule. Als Individualität war Canon am stärksten herausgearbeitet. Er spielt in der Geschichte der Karlsruher Malerei eine entscheidende Rolle; ein ganzer Saal war ihm eingeräumt. Da gerade seine Karlsruher Zeit seine künstlerisch glücklichste Periode darstellt, zeigte sich seine Kunst von der besten, kühnsten und zugleich kultiviertesten Seite. Seine Stärke liegt in der warmen Tonigkeit der auf dunkles Rotbraun gestimmten Farben, in der Treffsicherheit in Bezug auf die Charakterisierung von Bildnissen und in der Gestaltung aufgewühlter Sturmlandschaften. Auf Rubens und die Venezianer gestützt, hat er eine Anzahl von Werken geschaffen, die ohne weiteres an die Seite der gleichzeitigen französischen Malerei gestellt werden können. Trotzdem fehlt die letzte künstlerische Nachhaltigkeit, die malerische Virtuosität verwandelt sich im Laufe seiner Entwicklung in seichte und süßliche Oberflächlichkeit, die sich mit äußerer „Schönheit" (im Sinn von Glätte) begnügt, und die zum katastrophalen Ende seiner späten Wiener Bombasterien führen mußte. Als Vorbild hat er in Karlsruhe sehr stark gewirkt. Der erst kürzlich verstorbene, einst viel gefeierte Ferdinand Keller geht von ihm aus und hat in seinen in die Ausstellung eingefügten Jugendwerken die damalige Höhe Canons ohne weiteres erreicht. Auch Trübner ist entscheidend von Canon beeinflußt worden. Als überraschend nahe bei Canon stehend erwies sich auch der spätere Makartschüler C. Brünner. Von Feuerbach, der in Karlsruhe mit Canon in Berührung kam und stark von ihm erregt wurde, besaß die Ausstellung ein wundervolles Porträt und eine Zigeunerin, ein bisher von der Feuerbachliteratur noch nicht beachtetes Werk. Trübner war durch die neue Sammlung Trübnerscher Werke veranschaulicht, die mit Hilfe von Leihgaben und Neuerwerbungen (u. a. der „Einjährige") seit einiger Zeit in die Bestände der Kunsthalle eingefügt ist.

Neben dieser Linie der badischen Malerei stand Schirmer und die von ihm ausgehende Entwicklung. Schirmer selbst mit einigen ganz hervorragenden Landschaften, die unmittelbaren Schirmerschüler Lugo, Bracht, Fahrbach, Osterroth, der liebenswürdige Türckheim, Röth, Kotsch und Saal; dann Schirmers Freund Lessing. Von Gude waren erfreuliche Frühwerke zu sehen, von Kanoldt kleine Arbeiten aus seiner guten Frühzeit. Von Wilhelm Klose, der ursprünglich Rottmannschüler gewesen war, sah man erstaunlich disziplinierte Landschaften, in denen die Rottmann-Tradition durch Einflüsse Lessings belebt und weiterentwickelt erschien. Die Lessingsche Tradition ihrerseits führten Arbeiten von A. Hörter weiter, wenn auch Stilelemente der Generation Schönlebers wenigstens obenhin in ihnen verarbeitet erscheinen. Schönleber selbst war mit einer guten Auswahl von Werken kleinen Formates vertreten; die Münchner, von denen Schönleber ausging, Lier, Schleich und der seltener beobachtete Noerr ebenfalls mit einer Reihe von kleineren Studien. Neben Schönleber standen Baisch und Weißhaupt, die beide in der Geschichte der badischen Malerei wichtige Funktion erfüllen.

Außerhalb der badischen Entwicklung standen zwei schweizerische Werke: ein saftiges Tierstück von R. Koller und „Die Jagd der Diana" von Böcklin. Dieses bisher wenig beachtete Bild scheint für die Erkenntnis der Entwicklung Böcklins von besonderer Bedeutung zu sein. Als frühere Fassung des gleichen Themas, das auf großem Format in der Baseler öffentlichen Kunstsammlung (datiert 1862) sich befindet, weist es deutlich in die Richtung der künstlerischen Herkunft Böcklins. Schirmersche Stilelemente wirken noch nach, Rubens und die Venezianer mögen unmittelbare Anregung gewesen

sein. In den Zusammenhang der gleichzeitigen deutschen Malerei stellt es sich mit seinen Hauptfarbklängen: warmes Rostbraun von tiefem Blau und gelblichem Weiß begleitet. Es sind die Farbklänge der Feuerbach-Canon-Generation.

Die graphische Abteilung zeigte nur eine Auswahl aus dem zur Verfügung stehenden Material. Auch sie brachte wichtige Werke. Drei Rembrandt benannte Blätter standen im Mittelpunkt, weitere Holländer (van Goijen, Waterloo, de Hulst) schlossen sich an. Besonders schön war die deutsche Zeichenkunst aus dem Beginn des 19. Jahrhunderts repräsentiert: C. D. Friedrich, J. A. Koch, Weinbrenner, Ellenrieder, Frommel, Genelli, Ernst Fries, Kersting, Schwind, Preller, Winterhalter sah man in vortrefflichen Proben. Auf die neuere Zeichenkunst war verzichtet worden.

Ein ausführlicher Katalog mit 32 Abbildungen und genauen biographischen Angaben hält das Gesamtbild der Ausstellung fest.

Ein neuer Stephan Lochner

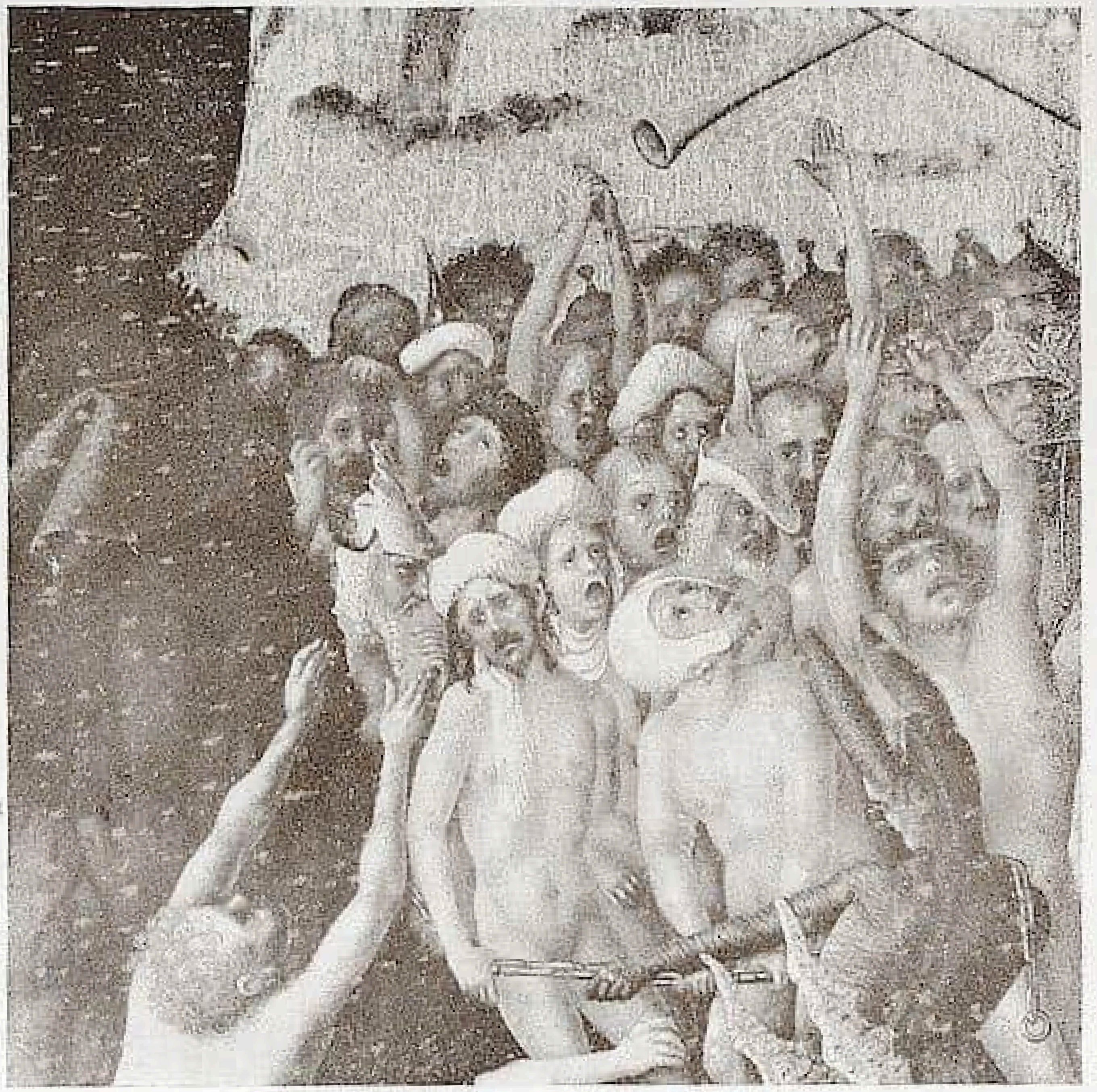
Von O. H. FOERSTER / Mit zwei Abbildungen auf einer Tafel

In der Sammlung Richard v. Schnitzler in Köln befindet sich ein 38×30 cm großes Bildchen, der hl. Hieronymus im Studierzimmer am Pulte sitzend, mit einem kleinen Geräte-Stilleben an der Wand und einem Landschaftsausblick durch die Tür, welches im Jahrgang 1917 des „Cicerone" auf Seite 364 veröffentlicht worden ist. Die alte, angeblich auf Friedländer zurückgehende und eigentlich schon lange von niemandem mehr glaubhaft gefundene Bestimmung auf den Meister des Heisterbacher Altares wird nun, wie wir auch im Bericht über die Kölner Privatbesitz-Ausstellung kurz erwähnen, durch Prof. H. Reiners angefochten, der sich in einem längeren Aufsatz in Nr. 863 der Kölnischen Volkszeitung nachzuweisen bemüht, daß es sich um ein Jugendwerk Lochners handeln müsse. Bei der geringen Zahl eigenhändiger Bilder von Lochner, von denen wir Kunde haben, hat die Frage ein über das Lokale hinausgehendes Interesse.

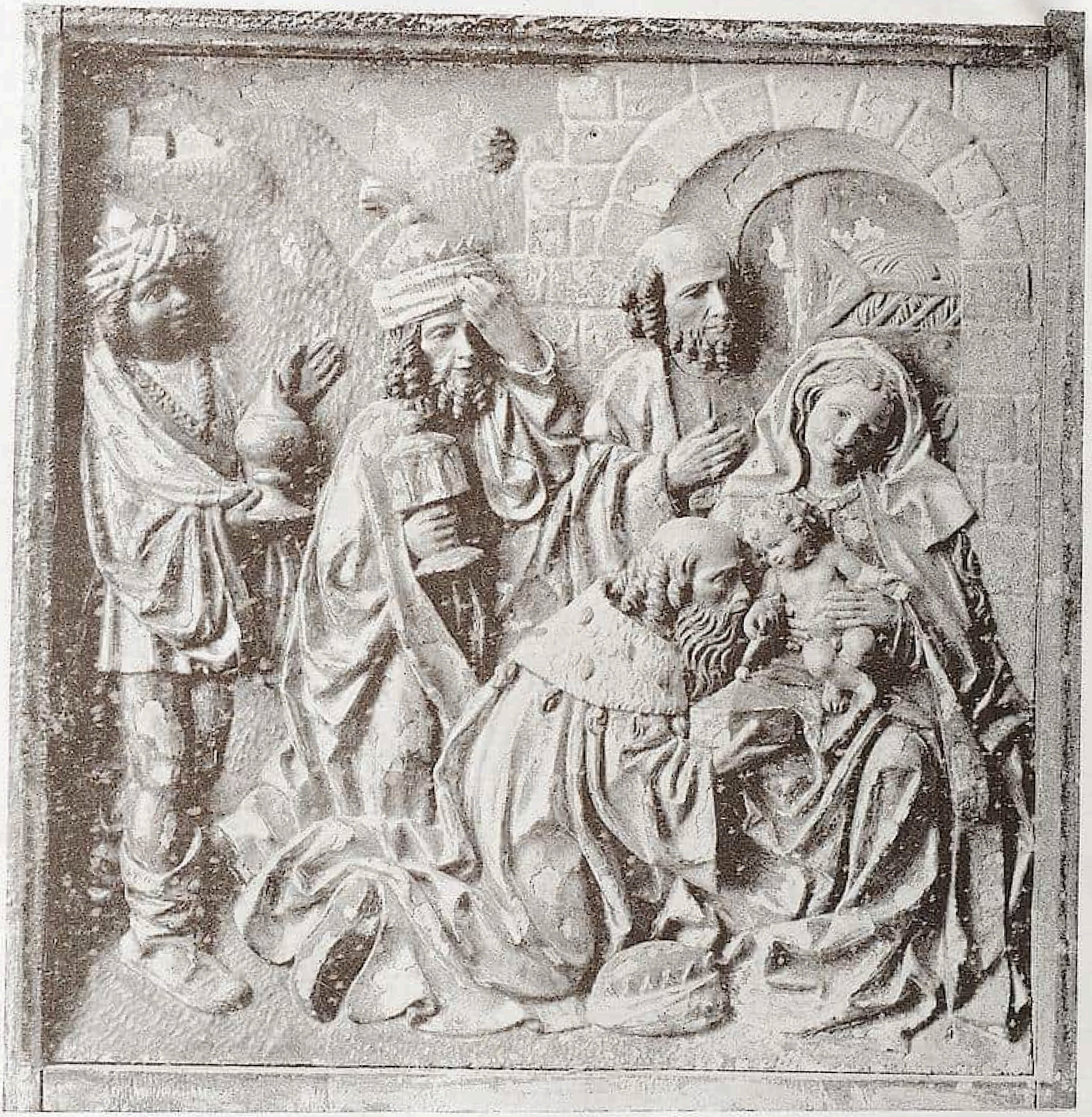
Wir stellen hier das Bild einer Detailaufnahme aus dem Weltgerichtsaltar gegenüber, welche allerdings in den Typen, in der Unausgeglichenheit der räumlich-plastischen Vorstellungen und in der ganzen, weichen und doch energischen Formensprache große Übereinstimmungen aufweist. Wichtiger aber ist, was nur die Vergleichung der Originale erkennen läßt: die Ähnlichkeit in der farbigen Behandlung, die leichte jugendliche Befangenheit bei aller Eckigkeit der Komposition und der Figurenmotive, das einerseits eigenwillig-harte und andererseits doch schüchterne, unausgesprochene und gelegentlich ein wenig trocken-unpersönliche Wesen, welches jedem Betrachter das Schnitzlersche Bildchen zunächst als eine recht sekundäre Angelegenheit erscheinen läßt — bis man durch häufiges Betrachten in der Tat dazu geführt wird, unter der bescheidenen Hülle die Löwenklaue zu entdecken. Lochner ist ja nicht, wie Jan v. Eyck oder Witz, ein Bahnbrecher räumlicher Komposition gewesen — im vollkommen flächigen Dombild hat er sich ganz gefunden, und seine in dieser Beziehung noch instinktunsicheren, nach den anders orientierten Zeitgenossen schielenden Frühwerke sind darum wertvolle Belege seines Ringens um die eigene Form; Vereinfachung und Klärung sind die Errungenschaften seiner Mannesjahre, Selbstbescheidung und dadurch Steigerung sind die wesentlichen Voraussetzungen jener Entwicklung, die vom „Jüngsten Gericht" zum Dombild führt.

Sollte freilich die entgegengesetzte Ansicht namhafter Forscher sich als begründet erweisen lassen, wonach der Weltgerichtsaltar (in München, Frankfurt und Köln) ein Spätwerk wäre — dann könnte die Zuschreibung des Hieronymus an Lochner allerdings nicht gehalten werden, denn nach 1430—35 ist das Bildchen bestimmt nicht entstanden.

Stephan Lochner. Hieronymus in der Zelle.
Sammlung v. Schnitzler, Köln.



Stephan Lochner. Weltgerichtsaltar. Detail.
Wallraf-Richartz-Museum, Köln.



Flämisches Holzrelief. Anbetung der hl. drei Könige. Um 1530.

Bachstitz Gallery, Den Haag.

Wer aber, wie wir selbst, der Meinung ist, daß der Altar am Anfang von Lochners Schaffen stehe, für den rückt mit der Einreihung des Hieronymus in diese Anfänge die ganze Vorgeschichte der großen Kompositionen seiner Reifezeit in noch helleres Licht: nun erst gliedert sich der junge Lochner vollkommen ein in den zeitlichen Zusammenhang mit Moser und den frühen Meistern der Bodenseegegend, und mit den spätesten Werken jener Richtung, die man einstweilen vermutungsweise an Namen wie Jacques Coene und die Meister der Très-riches Heures, an den Meister des Hieronymusbildes im Ms. frç. 166 der Pariser Nationalbibliothek knüpft; und das Bedeutsame liegt gerade in den Unterschieden: weil man sieht, von wie anderer Art, wieviel sinnlicher und wieviel mehr im Wesen verstanden das räumliche Urerlebnis schon bei diesen frühen Meistern des Westens gewesen ist, gerade darum kann die Vermutung gar nicht aufkommen, ein Schüler Eyckscher Kunst sei der Maler des Schnitzlerschen Hieronymus — denn eben das Flüssige, Routinierte des Epigonentums fehlt dem stockend-mühsam gemalten Bilde. Nicht an einer Stelle im Abendlande ist (und da natürlich „unter italienischem Einfluß") Raum und Atmosphäre erfunden und von da an sich verbreitend nachgeahmt worden — überall war das Bedürfnis nach der neuen Seh- und Darstellungsform vorhanden und wirkte sich in hundert verschiedenen Versuchen aus, welche je nach der verschiedenen Art räumlicher oder flächiger Veranlagung bei den einzelnen Stämmen und Meistern gleichzeitig dort so reife und hier so unbehilfliche Lösungen zeitigten. Und erst in der Befreiung vom Zeitideal, in der Besinnung auf sein persönliches Wesen hat Lochner das ihm beschiedene Maß von Bedeutung erfüllen können.

Ein flämisches Holzrelief um 1530

Das hier reproduzierte Stück einer „Anbetung der hl. drei Könige" weist stilistisch auf Antwerpen als Entstehungsort hin, das aus einer reichen Werkstattätigkeit eine große Anzahl ähnlicher Arbeiten hervorgebracht hat. Daß es der Forschung bisher noch nicht gelungen ist, diese sämtlich in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstandenen Werke, die schon stark renaissancegemäß anmuten, obwohl in der Linienführung, der Behandlung von Landschaft und Architektur die gotische Tradition unverkennbar ist, bestimmten Künstlerpersönlichkeiten zuzuweisen oder stilistisch zu Gruppen zusammenzufassen, liegt mehr an der durchaus handwerklich und damit anonym geübten Bildhauerkunst, die vielleicht gerade deshalb von Talent so erfüllt gewesen ist. Unser Holzrelief ist in Komposition und Erhaltung eines der besten Beispiele dieser Antwerpener Arbeiten und strahlend in der Ursprünglichkeit seiner polychromen Behandlung, bei der als Hauptakzente folgende Farben anzumerken sind: Das Gebäude ist hellgrau mit bräunlicher Untermalung, der landschaftliche Hintergrund grün, die Gewänder der Heiligen sind in Gold, Dunkelrot und Blau gehalten. Der Holzrahmen stammt aus der Zeit. Ohne denselben mißt das Relief 54×53 cm. Besitzer ist die Bachstitz Gallery im Haag. B.

Die neue Plastik in Frankreich

Mit zehn Abbildungen auf vier Tafeln — Von ADOLPHE BASLER

Es erübrigt sich eigentlich über die moderne französische Plastik zu schreiben, den degeneriertesten Zweig der bildenden Künste. Was von dieser Flut unreifer, in Bronze gegossener und in Marmor gehauener Werke, dem kostbaren Material, den vielen Namen, die die moderne Plastik veranschaulichen, Wert hat genannt zu werden, ist nur von einigen Wenigen geschaffen: Rude, Barye, Carpeaux, Rodin, Despiau und Maillol, die echten Söhne jenes Frankreich, das auf den Ruinen der gallisch-romanischen Zivilisation seine künstlerische Kultur in herrlichen romanischen Bauten bezeugte. Unter den Gewölben dieser düsteren Basiliken entfaltete sich der schöpferische Genius der Rasse, der seinen erhabenen Ausdruck in der gotischen Baukunst fand, deren Schönheit — entstanden aus Gesetzen, die ihr eigen sind — an Großartigkeit und Unabhängigkeit der des Parthenon gleichkommt.

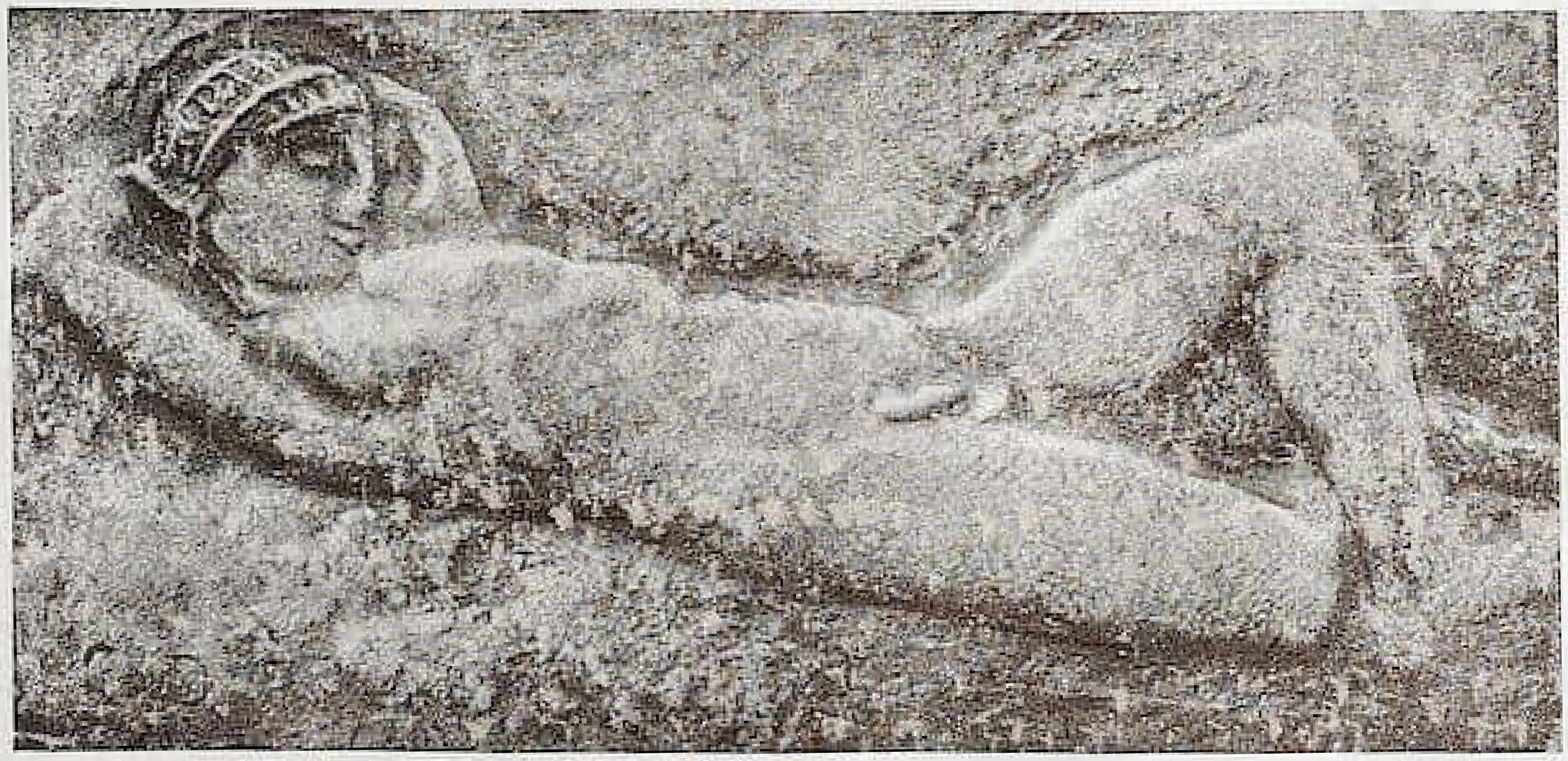
Die Voraussetzungen haben sich seit der Renaissance sehr geändert. Man kann heute an die Künstler nicht den gleichen Maßstab legen wie an einen Michelangelo, den Erben großer mittelalterlicher Traditionen, der den strengen Lehren der Überlieferung sein individuelles Genie entgegenzustellen wußte. Nichtsdestoweniger setzt in dieser selben Epoche das Paradoxe in der Kunst ein, die nun von einem Irrtum in den anderen fällt und in unseren Tagen in vollständigem Bankrott endet.

Die modernen Bildhauer haben nicht wie Michelangelo den Vorzug, in einer Zeit zu leben, die unmittelbar das Erbteil der Vorfahren empfing. Sie sahen um sich nur die Negation des Schönen und Logischen. Man hatte alles verloren bis auf die Erinnerung an die große Kunst der Renaissance, die Kunst eines Michel Colomb, Goujon, Germain Pilon, Puget und Clodion, der letzten Meister des Meißels im 18. Jahrhundert wie Houdon und selbst des Kaiserreichs, Chinard, den großen Meister der Büste.

Die Plastik des 19. Jahrhunderts offiziell und von den Akademien monopolisiert, verfiel in vollständigen Marasmus und Barbarei, Photoplastik, die in dummer Affektion, in Ausartung klassischer Kunst sich in strenge Klischees engte, die die elementarsten Konstruktionsgesetze leugnete und in vollständiger Verkennung der ursprünglichen Gesetze der Komposition peinliche photographische Genauigkeit lehrte. Kein Bemühen, die Synthese der Formen zu verwirklichen, irgendein Kunstideal zu verteidigen; alle diese scheußlichen Denkmäler der Helden, Dichter und Staatsmänner sind in dem Dunkel jener Akademien entstanden, Beleidigungen jedes gesunden Empfindens, mechanische Formen, die allein von der Degeneration des Geschmacks Zeugnis ablegen.

Heute bemerken wir, ähnlich dem, was sich in anderen Künsten beobachten läßt, eine Reaktion auch in der Plastik, eine Strömung, die dem Romantismus feindlich gegenübersteht. Bourdelle ist wohl der letzte Repräsentant der romantischen Bildhauerei, der letzte, der dem Beispiel Rudes folgend, das Pathetische in seiner Kunst auszudrücken versuchte. Dagegen huldigen die jungen Bildhauer fast ausnahmslos leidenschaftlich den kräftigen Formen der romanischen oder gotischen Kunst, der archaischen Skulptur Griechenlands, der ägyptischen und assyrischen Bildhauerkunst und viele auch der Plastik der wilden, geschichtslosen Völker, deren Schönheit zuerst Picasso, Derain und Matisse überraschte. Im Gegensatz zu Rodin, der das Material nicht zu bändigen vermochte, und es sorglos vergeudete, strebt die junge Generation nach größter Vereinfachung, nach Ökonomie, dem eigentlichen Grundelement monumentaler Plastik. Rodins Talent wuchs in einer Zeit moderner Konzeptionen und Irrtümer. Der stetig wachsende Schönheitssinn des neuzeitlichen Menschen forderte von der Kunst, daß sie die Dinge nicht genau schildert, sie vielmehr erraten läßt und zu dieser Wirkung Zeichen gebraucht, damit das Fragment ihn suggeriert und das Vollendete in ihm wachrufen kann.

Charles Despiau. Büste.
Galerie Barbazanges, Paris.



Charles Despiau. Flachrelief.
Galerie Barbazanges, Paris.

Charles Despiau. Paulette.

Chana Orloff. Holzplastik.

Gimond. Frauenkopf.
Galerie Billiet, Paris.

Das waren die Tendenzen, die die Ästhetik des Impressionismus, des Nachimpressionismus, selbst des Kubismus und auch die Fragmenttechnik Rodins entstehen ließen.

Die Arbeiter Rodins, in erster Linie Schnegg und Despiau, die seine Marmorwerke ausführten, erkannten trotz kindlicher Ergebenheit für den Meister, daß seine Kunst, so großartig und lebendig sie sein mochte, nicht eigentlich skulptural war. Sie verstanden als erste, warum die Meister der Antike, des Mittelalters und auch der Renaissance sich in der Darstellung der Naturformen den Anforderungen des benutzten Materials anpaßten, weshalb sie in getriebenem Metall die zartesten Formen herstellen konnten und in Terrakotta das Flächenspiel von Licht und Schatten hervorhoben, warum das Holz gewisse Übertreibungen der Technik verlangt, Anpassung an die großen Flächen, Formabwandlungen, die rhythmische Kadenz des Faltenwurfes zur Geltung zu bringen usw., warum Stein und Marmor noch mehr als Holz die Generalisation fordert, wie man sie in den Skulpturen der Chaldäer oder in den aus rohen Felsen gehauenen Kolossalstatuen an den Ufern des Nils findet.

Dieses Prinzip, das vom Bildhauer verlangt, sich in der Art wie er die Natur darstellt, den Gesetzten des benutzten Materials anzupassen, war Rodin nicht eigen. Was dieser sich durch lange Beschäftigung mit der griechischen und gotischen Plastik erworben hat, besaß Despiau bereits instinktmäßig. Nach Art der einfachen Steinmetzmeister und Holzschneider des 12. 13. und 14. Jahrhunderts kennt er besser als die modernen Architekten und gelehrten Bildhauer jenes Gesetz, immer der Intensität des empfangenden Lichtes Rechnung zu tragen. Während sich die Form Rodins bricht und eine Folge von Arabesken entsteht, deren jede fragmentarische Wirkung erzielt, bemüht sich Despiau im Gegenteil um Vereinigung und Reduktion aller Flächen. Wie bei den Gotikern oder den Griechen fließt alles aus der Struktur, die Dominante fällt wieder der Kontur zu, der zusammenfassenden Formwirkung. Sein Stil, oft dem der Statuen in Reims verwandt oder an Jean Goujon erinnernd, wirkt niemals manieriert, er fließt unmittelbar aus der Form, die mit wahrhaft seltener Schärfe nachempfunden ist. Fast möchte man beim Betrachten seiner Büsten in ihrer Konzentrationskraft und dem zarten Charme an die Porträts eines Corot denken.

Claude Roger Marx hat die Kunst Despiaus in seiner Monographie über diesen Künstler[1] sehr gut gekennzeichnet, wenn er sagt: „Diese Achtung vor den Gesetzen der Plastik, dieser Sinn für Gleichgewicht und Maß, um den ihn Rodin beneidete, diese Hingabe des einzelnen — wenn auch zart berücksichtigt — an das Ganze, diese Mischung von Kraft und Feinheit, die bewirkt, daß das genaue und geduldige Aufspüren der geheimsten Absichten niemals die große Linie verdirbt — all das finden wir in den Statuetten wieder, die wahrhaft Reduktionen großer, unwirklicher Gestalten sind.

Die „Bacchante assise" aus der Sammlung Rouché (1909) scheint noch zu tanzen. Monumental durch die Mannigfaltigkeit der Profile und der Rhythmen, das Ganze so klein, daß man es in die Hand nehmen möchte. „Le Petit Faune aux jambes croisées" (1913) scheint nicht für irgendeinen Garten bestimmt, er lebt wie eine schöne Blume. Der kleine Akt, 1921 auf der „Nationale" ausgestellt, wirkt trotz seiner geringen Ausmaße wie eine große Statue von unvergleichlich einfacher Haltung. Die Arme hängen parallel, Leben ist ausgedrückt durch ein Minimum von Bewegung, durch die köstliche Wellenlinie des Lichts auf den ruhigen Flächen, durch leichte Achsendrehung, durch Vergrößerung des Kopfes, aus dem geflissentlich jeder Ausdruck zurückgezogen ist Durchdringende, tiefe Schönheit, kein ärmlicher Ton, kein überflüssiges Ornament, keine überlebte Grazie entstellen die Reinheit des Modells, brechen seine Farbe. Es ist kein Leib, der gerade ausgezogen ist, sondern ein freier Körper, keusch und ruhig wie eine Antike, der atmet und ernst seine eigene Schönheit genießt. Das „Monument aux

[1] Edition de la Nouvelle Revue française, Paris.

Morts", das in diesen Tagen in Mont de Massau enthüllt worden ist, stellt rechts eine alte Bäuerin dar, deren Kopf mit dem gedrungenen Hals in einer Kappe steckt, eine stämmige stumme Masse, links eine junge Frau, die ein Kind trägt, ein niedergedrückter gebeugter Block, der sich an eine Mauerecke stützt. Man sieht, wieviel Despiau über die Gesetze der Architektur nachgedacht hat. Die großen Proportionen machen den Wert eines Monumentes aus. Die Form muß vereinfacht werden und die Einzelheiten zurücktreten. Dennoch weiß Despiau darin Feinheiten zu schaffen, zart gegliederte Formen, die das Licht an sich reißen und durch freie Ausdehnung die Oberflächen vereinigen und Erhabenheiten als Flachrelief erscheinen lassen."

Von Rodin gänzlich unabhängig zeichnet Maillol der Bildhauerkunst Richtlinien, die Form von dem Gesetz des benutzten Materials bestimmen zu lassen. Er war den Jüngsten der eigentliche Bahnbrecher; so Archipenko und Brancousi, deren strenge Form auf mathematische Proportionen und subjektive Darstellung der Naturelemente gegründet ist, in gleicher Weise bei dem Polen Elie Nadelmann. Dem Beispiel Despiaus und Maillos folgte Lehmbruck, dessen Kunst in ihrer reinen Zartheit an die Lyrik rheinischer Skulpturen des 14. und 15. Jahrhunderts erinnert, in gleicher Weise der Spanier Manolo, der Franzose Wlairick, der sich eng an Despiau lehnt, endlich Gimond und Chana Orlof.

Ich übergehe den verächtlichen Archaismus eines Joseph Bernard, ebenso die minderwertige Artisterie des Engländers Epstein und ende mein Essay mit dem wiederholten Hinweis auf die architekturale Tendenz, die sich zuerst in Brancousis und Archipenkos[1] Werken klar ausprägte, der der verstorbene Duchamp-Villon, Laurens, Csaky, Gudfreund und Jaques Lipschitz folgten. Bei ihnen wird die Skulptur zum System, zu einer gedanklichen Kombination, einem Mechanismus von Profilen und Ornamenten; ihre abstrakten Ideen, die sie zu materialisieren bestrebt sind, verlangen baukünstlerische Anwendung von einer Architektur, die jede Willkür ausschließt und nur unbedingt Konstruktives zuläßt. Aber schließlich wird die Entwicklung selbst einen Weg nehmen, auf dem die Scheidung von Architektur und Plastik ihr Ende findet.

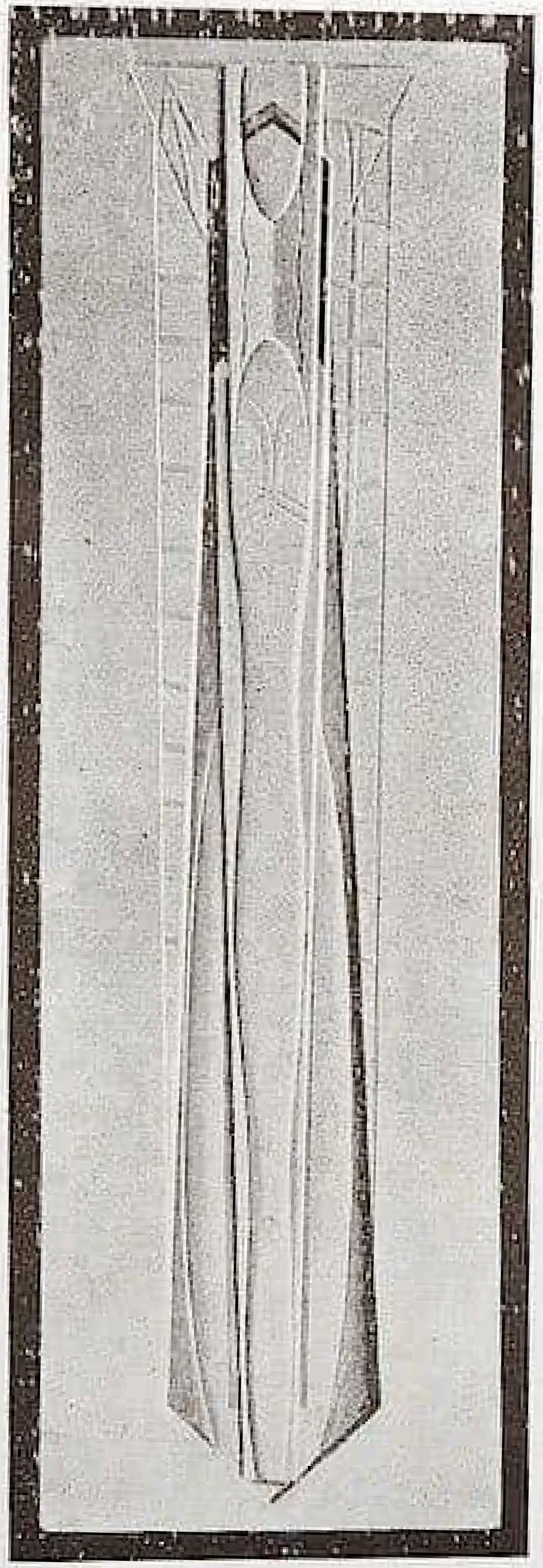
[1] Archipenko ist es, welcher als Erster die Eigenschaften des Zement (Steingut, Beton), von Metall und Blech schätzt und deren weittragende Fähigkeiten voraussah.

Max P. Watenphul. Radierung.

Manolo. Sitzende.

Manolo. Am Fluß.

Brancousi. Kopf.



Csaky. Figur.
Flachrelief in polychromem Stein.

Gimond. Kopf.

Sammlungen

Das Folkwang-Muſeum in Eſſen

Aus dem Beſtreben heraus, die Koſtbarkeiten des Folkwang-Muſeums ſo raſch wie möglich wieder der Öffentlichkeit zugänglich zu machen, ſind die beiden Hauptgeſchoſſe des Hans Goldſchmidt-Hauſes den Gemälden der Hagener Sammlung eingeräumt worden, denen ſich die wertvollſten Stücke des bisherigen Eſſener Beſitzes an modernen Meiſtern eingliedern; ein erheblicher Teil der aſiatiſchen Sammlung hat daneben in Seitenräumen und im Treppenhaus eine vorläufige Unterbringung erfahren, da ſich infolge der Schenkung des Nachbarhauſes, das durch einen Zwiſchenbau mit dem Hans Goldſchmidt-Haus verbunden werden ſoll, ſchon in abſehbarer Zeit die Möglichkeit ergeben wird, alle Räume in neuer und großzügiger Art zu verteilen und dann die **beiden** weſentlichſten Teile der Sammlung zu ihrem Recht kommen zu laſſen. Die Eröffnung hat Ende Oktober, mit Rückſicht auf die Gefühle der Hagener Kunſtfreunde ohne beſondre Veranſtaltungen, im engſten Kreiſe ſtattgefunden.

Wem die Oſthausſche Sammlung gerade um ihres perſönlichen Charakters willen teuer war, der wird ſich mit einiger Wehmut darein finden müſſen, daß ſchon allein die Veränderung in den Elementen der Geſamtwirkung an dieſem perſönlichen Charakter dies und jenes verwiſchen wird; inſoweit es ſich für die neuen Hüter und Bewahrer des Folkwang darum handelt, gleichſam das kulturelle Teſtament des Stifters zu vollſtrecken, ſtehen ſie vor einer Aufgabe, welche an Takt und Pietät die höchſten Anforderungen ſtellt, weil es eben doch ein Ding der Unmöglichkeit iſt, das, was als Auswirkung einer lebendigen Perſönlichkeit einmal triebhaft, irrationell gewachſen und geworden und dann durch die Macht der Verhältniſſe in ſeinen Weſensgrundlagen untergraben, in ſeiner ganzen Weiterexiſtenz in der bisherigen Form in Frage geſtellt worden iſt — nun hier gleichſam als ein Denkmal ſeiner ſelbſt in verſteinerter Form wieder aufzurichten. Mit Notwendigkeit zerfällt der Organismus wieder in die ihn aufbauenden Elemente, und die Aufgabe wird ſein, dieſe Elemente ſo zu ordnen, daß in ihrem neuen Zuſammenklang eben doch wieder der Sinn erkennbar wird, welcher ſie einſt zuſammengeführt hat. Aber ihre Logik und Notwendigkeit muß dieſe neue Ordnung in ſich ſelbſt und in den neuen Daſeinsbedingungen der Sammlung finden.

Denn auf der anderen Seite ſteht ebenſo berechtigt und ſelbſtverſtändlich die Forderung, daß dem zukunftsvollen Eſſener Muſeum ſein Rahmen nicht für alle Zukunft in einſeitiger und beengender Weiſe durch Ideen gezogen werden darf, welche auf anderem Boden und unter anderen Verhältniſſen gewachſen waren; mit Freiheit und Größe des Urteils und des Empfindens muß die Aufgabe angefaßt werden, das wundervolle Erbe in den Mittelpunkt einer nach allen Seiten ſchöpferiſch ausbauenden Tätigkeit zu ſtellen. Anſätze dieſer Art ſind gegeben in der ſchon jetzt recht bemerkenswerten Sammlung von Romantikerzeichnungen, welche, durch Leihgaben wie die ſchönen Badenden Kinder von Feuerbach in glücklicher Weiſe ergänzt, einen Fingerzeig für künftige Möglichkeiten gibt.

Unter ſolchen Geſichtspunkten kann einſtweilen ſelbſtverſtändlich eben nur die Anordnung der **Gemälde** und der zu ihnen gehörenden modernen europäiſchen Skulpturen in Betracht gezogen werden. Muſeumstechniſch ſo ungünſtige Räume wie die Halle und das Treppenhaus mit ſeinem oberen Umgang werden auf die Dauer wohl nur für kunſtgewerbliche und dekorative Stücke und allenfalls für Graphik ein Unterkommen bieten. Dagegen iſt der Blaue Saal der gegebene Verſammlungspunkt der Ausleſe des impreſſioniſtiſchen Zeitalters. Daumiers Ecce Homo, Renoirs Liſe, im Vorraum die Eva von Rodin, im Saal dazu die Kauernde und das Eherne Zeitalter — von dieſen gewaltigen Akzenten beherrſcht, hinterläßt der Raum einen unvergeßlichen Eindruck. Kleinere Renoirs dazu, Corots Badende Nymphe, Cézanne, van Gogh, die Italienerin von Feuerbach, Monet, Liebermann, Thoma, einige Meuniers und ein wundervoller ſpaniſcher Marmorkopf der Barockzeit — vielleicht wird ſich in den Einzelheiten der Anbringung noch manches ändern, Trübner würde ſich vielleicht beſſer als gerade **dieſer** Thoma hier einfügen und die dekorativen Holzſkulpturen würde man gern entbehren — aber manche, gerade der bedeutendſten Werke, haben einen beſſeren Platz gefunden, als ſie in Hagen hatten.

Der Gartenſaal möchte eine repräſentative Schau der deutſchen nachimpreſſioniſtiſchen Kunſt

bieten, doch fehlen hier Dinge, welche zu Hallers Flora das malerische Gegengewicht bieten könnten — Munch stellt die stärkste Potenz dar vielleicht gerade in der heute schon stark fühlbaren Zeitbedingtheit seines „Hauses unter Bäumen", die Flußlandschaft von Schmitt-Rottluff kommt ihm nahe. Noldes Törichte Jungfrauen sind allzu literarisch-illustrativ durchsetzt, Marcs liebenswürdige Anmut bleibt etwas an der Oberfläche, und auch alle die andern haben schon Besseres geschaffen, als man hier sieht.

An die Treppe und auf die Staffelei verbannt einstweilen das prachtvolle Selbstbildnis von Corinth; wohl nicht seinetwegen, sondern um der andern willen, unter denen sich gewiß nicht viele dieser Nachbarschaft gewachsen zeigen würden.

In den Kabinetten des ersten Stockwerks, vom Raum der Romantiker abgesehen, meist kleinere Gemälde und Graphik der Impressionisten und der Modernen in einer Anordnung, deren Prinzip man nicht immer erkennt und die auch wohl nicht auf Endgültigkeit Anspruch erhebt. Das gilt nicht für die beiden Säle der Franzosen, welche wirklich geschlossen, sinnvoll und wundervoll wirken: im kleineren die Platzende Granate von Manet, die meertiefe grüne Herrlichkeit des Rhonebildes von v. Gogh, zwischen kleineren Signacs das große Bild mit der Brücke — duftig schwebender Hauch und stählerne Präzision, und der zarte Fensterausblick von Derain; im größeren die contes barbares und zwei andere schöne Gauguins, dazu Matisse, Derain, Vlaminck und in antiker Dämonik und Lebensfülle Rodins Faun und Nymphe. Daneben haben es die andern Kabinette freilich schwer. Aber zwischen die nicht durchweg bedeutenden Zeichnungen gehängt findet man neben Paul Baum, Levy und Rohlfs, neben Plastik von Minne, Meunier und Hoetger nicht nur Böcklin, Hodler, Heider, Liebermann (der in der Sammlung qualitativ nicht ausreichend vertreten ist), Janssen — sondern auch Trübners Dame in Grau und das malerisch kostbare Liebespaar mit Hund und endlich einen der ganz großen Würfe von Thoma, die zwei Näherinnen, ein Werk, das sich ebenso für die Ehrenhalle des Blauen Saales empfehlen würde, wie es in höchst bedeutsamer Weise die Verknüpfung mit der im Ludwig Richter-Zimmer vereinigten, freilich noch in den Anfängen steckenden Sammlung der Romantiker herstellt. o. h. f.

Basel

Öffentliche Kunstsammlung. Zu Anfang November fand die Eröffnung des neueingerichteten Kupferstichkabinettes im Augustinerhofe (in der Augustinergasse gegenüber dem alten Museum) statt. In den vornehmen Räumen des aus dem 18. Jahrhundert stammenden alten Patrizierhauses hat nun die graphische Sammlung und auch die Bibliothek der öffentlichen Kunstsammlung zu Basel ein ihrer Schätze würdiges Heim gefunden. — Das neue Haus, dessen Einrichtung im wesentlichen in den Händen des Kustos des Kupferstichkabinetts, Dr. Rudolf Riggenbach und des trefflichen Dr. h. c. Hans Koegler lag, enthält neben den komfortabeln Bibliotheks- und Lesesälen (auch das Kunsthistorische Seminar der Universität hat seine romantische Heimat am Rheinsprung mit einer würdevollern im Augustinerhof vertauscht!) drei schöne Ausstellungsräume im zweiten Stock. In ihnen soll durch Ausstellungen neben neuerer Graphik nach und nach besonders auch der ganze köstliche Besitz des Kupferstichkabinettes an älteren Handzeichnungen, Holzschnitten und Kupferstichen gezeigt werden — etwas Selbstverständliches, das aber leider bei den bisherigen Raumverhältnissen nicht möglich war. (In Parenthese sei bemerkt, daß die derzeitige Ausstellung eine höchst interessante Schau Dürerscher Graphik umfaßt, die sich hauptsächlich um den Baseler Hieronymusschnitt und die Holzstöcke zu den Terenzillustrationen gruppiert. — Daneben haben im kleinen Terrassensaal eine Auswahl von Handzeichnungen Arnold Böcklins und Hans von Marées' Platz gefunden.)

Nach der schon früher erfolgten Eröffnung des Bachofenhauses am Münsterplatz, ein zur Erweiterung der öffentlichen Kunstsammlung als Museum ausgebautes ehemaliges Baseler Patrizierhaus (von dessen Einrichtung und Inhalt wir nächstens ausführlich zu berichten gedenken), hat nun mit dem Bezug des Augustinerhofes eine schon lange pendente, dringende Reorganisation der Raumverhältnisse der öffentlichen Kunstsammlung ihren vorläufigen Abschluß gefunden. So ideal die neue Lösung für das Kupferstichkabinett auch ausgefallen ist und so reizend in seiner Intimität das Kleine Museum am Münsterplatz sich auch ausnimmt: die Erweiterung der Kunstsammlung durch das Bachofenhaus und die dadurch verursachte Trennung und Zweiteilung der Sammlungsbestände ruft dringender als je nach dem längstgeplanten, leider immer wieder verschobenen Neubau eines Kunstmuseums. Hoffen wir, daß eine endliche Verwirklichung des Planes nicht mehr in allzu weiter Ferne stehe. W. R.

Karlsruhe

Die Badische Kunsthalle hat eine Reihe wertvoller Neuerwerbungen machen können, die den zielbewußten Ausbau der neugeordneten Sammlung erkennen lassen. In der Abteilung alter Kunst wurde eine Landschaft (Tobias mit Engel) von Adam Elsheimer erworben, ein Kabinettstück von erlesener Qualität. Die altdeutsche Abteilung konnte bereichert werden durch den Ankauf von zwei doppelseitig bemalten Altarflügeln eines 1505 datierten oberrheinischen Altares, der vermutlich aus Kloster Lichtental stammt. Eine elsässische Madonna

mit Kind (um 1460) repräsentiert die oberrheinische Plastik und stellt den Zusammenhang mit der zeitgenössischen Malerei dar. Von Werken späterer Zeiten wurden erworben zwei Porträts der pfälzischen Hofmaler Melling und Dathan. Besonders reichhaltig sind die Erwerbungen für die Zeit des 19. Jahrhunderts: eine Fassung des Aschenbrödel von M. v. Schwind, eine Landschaft von H. Canon, ein interessantes Porträt Anselm Feuerbachs von F. Keller (in Rom gemalt). Von Werken neuerer und zeitgenössischer Malerei wurden vornehmlich Künstler badischer oder pfälzischer Herkunft erworben, darunter solche von Hofer, Purrmann, Großmann, Würtenberger u. a. Plastiken von Lehmbruck, Haller, Scheibe, Kolbe, Albiker und Gerstel. — Neben dieser Sammeltätigkeit vollzieht sich ein langsamer aber gepflegter Ausbau der graphischen Sammlung, sowohl der alten wie der neuen Kunst.

Nürnberg

Ende Oktober tagte in Nürnberg der Verwaltungsrat des Germanischen Museums. Er sah sich diesmal angesichts der durch die Zeitverhältnisse herbeigeführten schwierigen Lage des Museums vor besonders verantwortungsvolle Aufgaben gestellt. Zunächst nahm er den Bericht des Direktors der Anstalt, Dr. E. Heinrich Zimmermann, über die Verwaltung des Museums im abgelaufenen Geschäftsjahr, über die Neuaufstellungen, Neuerwerbungen und baulichen Veränderungen in den kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlungen, die Einrichtung eines Studentenzimmers, das als Hauptzweck die deutsche Burschenschaftsbewegung von 1848 illustrieren soll, die vorgenommenen Restaurierungsarbeiten, die Veröffentlichungen des Museums und das Projekt der Schaffung eines Vortragssaales unter anderem für die Abhaltung von Museumskursen entgegen. Herrn Direktor Dr. Zimmermann wurde für sein ersprießliches Wirken ungeteilte Anerkennung gezollt. Die Neuerwerbungen wurden als hervorragende Bereicherungen und Ergänzungen bezeichnet. Festgestellt wurde, daß das Kupferstichkabinett mit der wertvollen Dürersammlung der Stadt Nürnberg wegen der in den jetzigen provisorischen Unterkunftsräumen herrschenden Feuchtigkeit unter allen Umständen in andere Räume verlegt werden muß. Als solche kommen lediglich diejenigen im ersten Stock des dem Museum gehörigen Gebäudes Kornmarkt 1 in Frage. Die Museumsleitung wurde beauftragt, alle verfügbaren Mittel zur Erreichung dieses Zweckes aufzubieten, damit die Kostbarkeiten alter deutscher Graphik der Allgemeinheit, die ein Anrecht darauf hat, zugänglich gemacht werden können. — Die Stadt Nürnberg soll gebeten werden, ihre Graphische Sammlung dauernd mit derjenigen des Germanischen Museums vereinigt bleiben zu lassen, damit aus Zweckmäßigkeitsgründen ein gegenseitiger Ausgleich vorgenommen werden kann. — Bei der Beratung der Haushaltsvoranschläge für 1923/24 gab die immer schwieriger werdende Finanzlage des Museums schließlich Veranlassung zur Ausarbeitung eines dem Reichstag vorzulegenden Memorandums. Man war sich auch darüber klar, daß eine Erhöhung der Mitgliederbeiträge nicht zu umgehen ist. Der Voranschlag des Verwaltungsfonds für 1923/24 wurde mit 3840000 M. für sachliche und 18720000 M. für persönliche Ausgaben gutgeheißen. e—.

Ausstellungen

Ausstellung ostasiatischer Kunst in Basel

Nachdem die von einer ungemein überragenden künstlerischen Potenz zeugende Schau von Gemälden und Graphik Edvard Munchs auf ihrer Tournée durch die Schweiz (nach Zürich und Bern) im Monat Oktober in der Baseler Kunsthalle letzte Station gemacht hatte, erbringt der Baseler Kunstverein durch eine Novemberausstellung ostasiatischer Kunst wiederum den Beweis seiner rührigen Lebendigkeit. Diese Ausstellung, deren Zustandekommen allerdings in erster Linie dem großartigen Entgegenkommen des feinsinnigen Baseler Sammlers Rudolf Stächelin zu danken ist, aus dessen Besitz die sämtlichen ausgestellten Objekte stammen — diese Ausstellung bedeutet ein künstlerisches Ereignis nicht nur für Basel, sondern für das Kunstleben der Schweiz überhaupt. Ist es doch, unseres Wissens, die erste derart umfängliche öffentliche Darbietung asiatischer Kunst, die, keineswegs historische Ziele verfolgend, nur einem neuerwachten, unmittelbar verwandten Empfinden unserer modernen Kunst Ursprung und Verwirklichung verdankt.

Die Ausstellung umfaßt japanische Holzschnitte in Schwarz- und Buntdruck aus der neueren Zeit (Ende 17. bis Mitte 19. Jahrhundert), chinesische und japanische Plastik der Spätzeit (d. h. von der frühen Tangzeit [7. Jahrhundert] bis ins 18. Jahrhundert) und japanische Theaterplakate aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts.

Da es unmöglich ist, im Rahmen eines kurzen Berichtes einen Begriff von der Fülle des Vorhandenen zu geben, die insbesondere im Holzschnitt eine fast lückenlose Entwicklung bietet, sei uns erlaubt, auf den Reichtum im Gesamten hinzuweisen, einzelnes aber, wie Rosinen aus einem Kuchen, herauszulesen.

Der eigentliche Schöpfer des japanischen Holzschnittes Hishikawa Moronobu ist mit 5 scharfkonturierten, meist leicht kolorierten Holzschnitten vertreten. Feiner und zartliniger sind die nahe dabeihängenden gutkomponierten Frauendarstellungen des Sukenobu, eines weiteren Vertre-

ters des Schwarzdruckes. Eine außerordentlich modern anmutende Elephantendarſtellung fällt durch graziöſe Schönlinigkeit beſonders auf. — Die Blütezeit des Buntdruckes (des uns am meiſten geläufigen Stiles des japaniſchen Holzſchnittes) vertreten eine Reihe von etwa 40 Künſtlern mit auserleſenen Proben. Alle überragt von Kitagawa Utamaro (1753—1806) und Katſuſika Hokuſai I (1760—1849). Jener hat mit etwa 25 Blättern, meiſt Darſtellungen von Frauen und Landſchaften, in einem kleinen Kabinett des erſten Stockes mit ein paar Plaſtiken zuſammen einen Raum gefunden; abgelöſt von den übrigen empfindet man ſeine liebenswürdige und doch nervös raffinierte Kunſt ganz beſonders ſtark. — Die durch eine eigenartige, der japaniſchen Kunſt ſonſt fremde Realiſtik gekennzeichneten Werke des Hokuſai und ſeiner Schule muten in ihrer ſchlagkräftigen Charakteriſierungsfähigkeit und der grauſen Komik, mit der ſie Szenen des täglichen Lebens feſthalten, an wie Goyas Caprichos. Hier begreift man es, warum gerade dieſe Holzſchnitte die franzöſiſchen Impreſſioniſten ſo ſehr anzogen. Es ſind kaum mehr Holzſchnitte im alten Sinn — mehr Skizzen oder Improviſationen. Die der frühern Kunſt ſo fremde Perſpektive iſt ein Hauptbeſtandteil des Bildaufbaues geworden.

Von den Plaſtiken — meiſtens Werke der Spätzeit, in denen jedoch noch die ganze Überlieferung alter Formen nachlebt — notieren wir einen wundervollen Buddhakopf aus Stein, aus dem 7. Jahrhundert, der in ſeiner flächigen Geſchloſſenheit faſt antik anmutet; einen Kwanyin mit Kind, Eiſenguß, bemalt und vergoldet, ebenfalls chineſiſch und als beſonders prachtvolle Stücke 3 Buddhaſtatuen aus Holz und bemalt, aus China, Japan und Siam, voll feierlicher kühler Anmut und Innerlichkeit.

Von den Wänden des großen Oberlichtſaales leuchten allenthalben die japaniſchen Theaterplakate, von welchen die Sammlung Stächelin eine große und vorzügliche Ausleſe beſitzt. Hier ſind ſie als Hauptbeſtandteil der Baſeler Ausſtellung zu neuer, lebendiger und farbenfroher Wirkung erſtanden. Repräſentieren ſie auch keine hohe Kunſt, lebt in ihnen auch nicht das geſteigerte Leben der übrigen Kunſt, ſo wirken ſie doch durch ihre großzügige dekorative Flächenbehandlung, durch ihre Kühnheit der Schilderung der Bewegung und durch die Keckheit der Farbgebung. Angeſichts ihrer begreift man den fabelhaften Einfluß, den die japaniſche Kunſt ſeinerzeit nach der Pariſer Ausſtellung in den ſiebziger Jahren auf die franzöſiſche Plakatkunſt hatte. Dieſer Teil der Ausſtellung iſt vielleicht auch heute wieder nicht nur der unterhaltſamſte — wieviel geſunder Witz ſprüht überall! — ſondern auch der für die junge Kunſt anregendſte. —

Der treffliche Führer durch die Ausſtellung ſtammt von Dr. Karl With.

In den beiden hintern Sälen des Erdgeſchoſſes der Kunſthalle zeigen Paul Baſilius Barth (Baſel) und Numa Douzé (Baſel) in etwa 40 Gemälden und Zeichnungen die künſtleriſche Ausbeute einer gemeinſamen Studienreiſe nach Algier.

W. R.

Berliner Sezeſſion

Herbſtausſtellung bei Arnold in Dresden

Aus der Not durch den Umbau ihrer Ausſtellungsräume in Berlin obdachlos zu ſein, macht die Berliner Sezeſſion eine Tugend, indem ſie ihre diesjährige Herbſtausſtellung auf Wanderung durch verſchiedene deutſche Städte ſchickt. Kein übler Gedanke, der auf der Einſicht beruht, für Berlin nichts eben Neues, für das übrige Reich aber den Vorzug eines Auftretens als geſchloſſene Gruppe zu bringen. Geographiſche wie künſtleriſche Situation ließen Dresden zum Ausgangspunkt wählen, wo Lovis Corinth, der Präſident, die Ausſtellung am 21. November perſönlich eröffnete.

Sein Werk iſt der Kern, wie der Sezeſſion überhaupt, ſo auch dieſer Ausſtellung. Deren Wert macht nicht das überzeugend Neuartige aus, ſondern die Güte eines erprobten Könnens. Sie wird man als Maßſtab der Beurteilung zugrunde legen. So anerkennt man gerne die Kraft, den immer echten Impuls dieſer ſieben Corinthbilder — er mußte aus alten Beſtänden zuſammenſuchen, da ihm ſeine neueſten Arbeiten vom Kunſthandel von der Staffelei geriſſen werden — in deren Auswahl das bei Corinth gewohnte, ſo oft abſtoßend Brutale ganz vermieden iſt. Lebendige Porträts in der Bewegung, meiſterlich komponierte Szenen, farbig gefüllte Monumentalſtücke deuten Stationen eines immer elementaren, manchmal plump, manchmal ſouverain ins Reich des Geſtalteten vorſtoßenden Schaffens auf.

Um ihn gruppieren ſich die Sezeſſionsgenoſſen: Leo von König mit einer kleinen, ganz mit ſeiner Eigenart gefüllten Tafel, Leſſer Ury mit zwei vorzüglichen Impreſſionen, Erich Büttner mit drei einige Unſicherheit verratenden Kompoſitionen. Klaren Ausbau der eigenen Art zeigen auch Eugen Spiro in dem ſehr guten Selbſtporträt mit Kind — der Dachgarten iſt für ſeine Weiterentwicklung vielleicht bedeutungsvoller —, Robert Genin in einem Farbſtück und einer ſehr innerlich empfundenen Zeichnung, Gino von Finetti in ſeinen flotten, warmflockig hingeſetzten Impreſſionen. Auch E. H. Linde-Walther erweiſt ſich in dem kleinen Akt am Strande als ſicherer Schalter in einem Reich innerlich bewegten Könnens.

Problematiſches zeigen Philipp Frank, deſſen Konſtruktionswille durch die Ruhe der „Landſchaft" ſichernder unterbaut wird als durch die theatermäßig wirkende, nur durch das flüſſige Braun des Grundes noch gehaltene Aktion der „Verkündigungsſzene", Erich Kloſſowſki, deſſen

sechs Stücke ein reges künstlerisches Leben, im „Samariter" schon eine glückliche Vereinigung von Wille und Leistung zeigen. Sein bestes gibt er aber doch in dem kleinen, ganz spontan hingesetzten „Mädchenkopf" voll warmer Tonigkeit und innigem Leben. Und Robert F. K. Scholtz, der in seinen Landschaften aus inniger Versenkung gewagte, aber in sicherem Auftrag doch bezwungene Farbstimmungen heraufholt. Strathmann und Päschke zeigen bewegte, letzterer in seinem „Flugplatz" wirklich mit Element geladene Naturstücke.

Nun zu einigen vor dem Krieg bekannt gewordenen Künstlern. Heckendorf erzieht sich bewußt zu plastischer Straffung seiner Bildflächen, was er durch energisch aufgetragene Farbtöne und ein kräftiges Linearement erreicht. („Landschaft mit See".) Krauskopf müht sich in seinen „Frühlingsbildern" um ein intensives Grün, man spürt inneren Reichtum, aber noch fließen die Einzeltöne zusammen in eine Wirrnis, in der das Ganze ertrinkt. Von Josef Eberz kennt man Besseres als das hier Gezeigte, von Jäckel gleich Schreiendes und Gewaltsames. Nur Kohlhoff bringt unter diesen ganz überzeugende Leistungen, die prächtige „Landschaft mit Brücke", ein Wurf voll Kraft und Selbstverständlichkeit, wuchtig und voll reichsten malerischen Lebens. Und das schwierigere „Stilleben mit Frau", wo die ursprüngliche Wucht sich auflöst in vielfältiges Formgewirr und schwer ineinanderbohrende Farben.

An Kohlhoffs gedämpfte, in gebrochenen Tönen arbeitende Farbigkeit — wie klingt dies Weinrot zum düsteren Violett und wieviel Kraft liegt in all dieser Gedämpftheit — möchte man einige andere anschließen, eben jener gedämpften Farbigkeit wegen, die neuerdings so viele unter den Jüngeren zum Ausdruck ihrer Kunst wählen. Da ist Josef Bato mit dem noch nicht ganz sicheren, aber doch farbig und formal schon klar konstruierten „Sonnenuntergang". Magnus Zeller mit seinem rauhfarbigen „Zecher" und zwei weitere, in deren Kunst ein anderes jüngst wieder stark auflebendes Kunstelement einbricht; Steinhardt und Krayn mit ihrem unerbittlich sich gerierenden Verismus. Die Bedeutung dieser beiden Elemente für die jüngste Wandlung des modernen Kunstschaffens darzutun, ist hier nicht der Ort. Wenn man sie hier aufweist, möchte man Steinhardt den Vorzug geben, bei dem das dumpfe Selbstgespräch der fahlen Farben die Eindrücklichkeit der Szene hält, während bei dem verstorbenen Krayn das Bemühen, den Ausdruck in Hauptakzente zu sammeln, das Bildganze sprengt.

Ein anderes Jugend anzeigendes Element, die Bewegung, die die Farbe in die Form hineinschleift, bringen Gerson und Stern. Intensität der Farbe als solcher erstrebt Deierling. Fritschs allzu geschmackvolle und Waskes allzu rohe Art zu konstruieren, vermögen hier nicht zu überzeugen.

Man spürt, das Schwergewicht dieser Gruppe liegt nicht bei der Jugend. Eine früher erkämpfte Leistung wird hier verwaltet, schöne Eigenarten formen sich aus zu sicherem Können und der Zusammenklang des Ganzen — der durch die gute Aufhängung in Gutbiers Sälen noch erhöht wird — erweist, daß redliche Arbeit vieler immer eine geschlossene Wirkung erzielt. O. S.

Holländische Ausstellungen

Der Haager Kunstkring veranstaltete eine kleine, sehr gut zusammengestellte Ausstellung moderner Graphik. Außer den auch in Aachen gezeigten Niederländern Fokko Mees, J. Franken, N. Eekman nahmen mit Einsendungen an der Schau einige Mitglieder der Antwerpener Lumière-Gruppe teil, nämlich J. van Straaten, Joais Minne, Jan Contré. Der Einzug dieser rassigen, sachkundigen und wagemutigen Geister nach Holland wird hier auf Metier und Formenauffassung hoffentlich befruchtend wirken. Hoffentlich, denn ebenso leicht möglich ist es, daß man diese gesteigerte Ausdruckskunst hier in Bausch und Bogen ablehnt. Das Gleiche kann Willi Geigers Radierungen widerfahren, von denen man hier einige interessante Illustrationsproben zu Dostojewski, ein Kopfbildnis Heinrich Manns, Posen spanischer Stierkämpfer ausgestellt sieht. Abwehrend verhält sich gegenüber solchen Proben eines neuartigen Wollens weniger die Kunstkritik und das Publikum als die, um ihre eingebürgerten Darstellungsgewohnheiten besorgte Kollegenschaft.

Der Rotterdamsche Kunstkring veranstaltete eine größere Ausstellung früherer Bildhauerwerke und Zeichnungen des Belgiers G. Minne. Bekanntlich hat sich dieser Künstler dem Bildhauerberuf gänzlich abgewandt und sich seit seinem Aufenthalte in England ausschließlich der Zeichenkunst zugewandt, die nichts mehr mit seinem früher angewendeten linearen Stil gemeinsam hat. Alles Stilisieren hat der Künstler abgelegt, jede Naturnachbildung, der er als Bildhauer vor dem Kriegsausbruch nachging. Ein christlich-katholisches Grundgefühl läßt ihn sowohl die Motive: Gekreuzigter Christus, Madonna und Kind wie den bleichen, gotisierenden Formenausdruck wählen. Oft sind diese Blätter, welche der Künstler zu Hunderten produziert hat, vollkommen blutleer und im fatalen Sinne kirchlich-dogmatisch, manchmal aber zittert in ihnen auf erschütternde Weise das christliche Leidensgeheimnis.

In Leiden haben sich eine Anzahl Professoren der Hochschule vereinigt, um neuartig zusammengestellte Kunstausstellungen mit Vorträgen zu veranstalten. Das Neuartige besteht darin, daß man die Kunstgegenstände nicht allein ausstellt, sondern zu gleicher Zeit die betreffende

Kultur, aus der sie stammen, durch ausgestellte Alltagsgerätschaften sprechen läßt. Die Veranstalter sind der Meinung, daß eine entschwundene oder ferneuropäische Kunst erst dann völlig verständlich würde, wenn man ihre Erzeuger, deren Gewohnheiten, Umgebung, Zeit kennt. Es soll also eine Durchdringung von Ethnographie und Ästhetik versucht werden. Die erste dieser Ausstellungen, untergebracht in den Räumen der Leidener Lakenhalle, war der Kunst Indonesiens gewidmet. Der bekannte Dojakforscher A. W. Nieuwenhuis hielt den Einführungsvortrag. H.

Berlin

Die Galerie Dr. Goldschmidt & Dr. Wallerstein zeigt eine Kollektivausstellung von Gemälden, Aquarellen und Graphiken Paul Klees, die sich auf die Jahre 1914—22 bezieht. Sein eigenartiges Spiel mit Farbflächen wirkt auch in der umfassenden Vorführung einseitig. Kann man ihm auch einen feinen Reiz naiven Empfindens, einen gewissen Nervenkitzel nicht absprechen, so behält man doch den Eindruck, es mit einem künstlerischen Sonderling zu tun zu haben, der nur in kleinsten Dosen genossen werden darf. — Eine recht interessante Entwicklungskurve hat das recht starke Werk von Johannes Itten aufzuweisen, das eine Ausstellung im „Sturm" vorführte. Die reichhaltigen Arbeiten umfaßten die Schaffenszeit in Stuttgart von 1914—16, in Wien von 1916—19 und in Weimar von 1919—22. Neue Gemälde stellten im Sturm aus die Maler Alexander Bortnyik, Oscar Nerlinger, beide im kubistischen Plakatstil, und der an Kandinsky erinnernde, aber etwas bunt anmutende Paul Fuhrmann. — Mehr im Charakter einer Verkaufsausstellung hat der Kunstsalon Paul Cassirer eine Reihe erster Namen vereint, darunter Gemälde von Liebermann, Purrmann, Kokoschka, Plastiken von Lehmbruck, Kolbe, Sintenis und Graphiken von Barlach u. a. — Eine fesselnde Ergänzung zu den gegenwärtig bei Gurlitt ausgestellten Ölgemälden Bruno Krauskopfs bilden die Zeichnungen und Graphiken des Künstlers in der Gutenberg-Buchhandlung. — Hermann Konnerth, der Herausgeber von Konrad Fiedlers „Schriften über Kunst" stellt sich auch als ernsthaft strebender Maler mit einer in der Kunsthandlung „Deutsche Kunst" veranstalteten Sonderausstellung seiner Ölgemälde, die Porträts, Landschaften und Stilleben darstellen, vor.

Curt Bauer.

Köln

Der Kunstverein zeigt seit Anfang November alte Gemälde aus Kölnischem Privatbesitz; die erlesenste und an Werten reichste Ausstellung, die man seit langem in Köln gesehen hat. Vor 60, selbst noch vor 30 Jahren würde eine solche Ausstellung freilich noch ein weit reicheres Bild geboten haben; zuviel des Besten ist seitdem abgewandert, und der in Köln einstmals herkömmliche Sammlertyp ist selten geworden. Auch das Gebiet der Sammeltätigkeit hat sich verschoben — die kölnische, überhaupt die alte Abteilung ist diesmal zahlenmäßig mit am schwächsten vertreten, neben den altberühmten und 1917 in dieser Zeitschrift veröffentlichten Stücken der Sammlung von Schnitzler sind nur einige wenige heute noch in Köln vorhanden. Zu einem derselben, dem „Hieronymus" (Cicerone 1917, S. 364), meldet sich übrigens inzwischen die Kritik: die Bestimmung auf den Heisterbacher Meister ist in der Tat unhaltbar, die Einreihung in das Werk Lochners, wohl als früheste Arbeit vor oder neben dem Weltgerichtsaltar, dürfte das Richtige treffen. Anderes, wie die den hl. Bernhard begnadende Madonna von 1479, harrt noch immer der überzeugenden Bestimmung. Als ein Stück von einzigartigem Rang erweist sich wieder die kleine Kreuzigung mit dem Kartäusermönch (ebenda Seite 362), etwa aus den achtziger Jahren des 14. Jahrhunderts — vielleicht ist man hier auf der Spur jenes Meisters, der zehn Jahre später die kleine Kreuzigung Nr. 8a im Wallraf-Richartz-Museum, und zwanzig Jahre später die Münchener Veronika geschaffen haben könnte. Eine wirkliche Bereicherung unserer Vorstellungen von spätkölnischer Malerei bedeutet die 1544 datierte Madonna mit dem Stifter, von B. Bruyn d. Ä., welche zusammen mit einigen anderen, bisher noch nicht veröffentlichten Bildern der Ausstellung in einem späteren Heft des Cicerone abgebildet werden soll. Ein wirkungsvoller Kontrast zu diesem echten Renaissancegeschöpf die charakteristische und in ihrer Art sehr schöne Cranachsche Madonna (Abb. bei Glaser, Cranach, 2. Aufl.) in ihrer gläsern erstarrenden Spätgotik. Cranach zugeschrieben auch das sehr bedeutende Bildnis (Cic. 1917, S. 370), dessen Erhaltung und kunstgeschichtliche Einreihung noch manche Rätsel aufgeben. Unter den Altniederländern ragen zwei Madonnen hervor: die mehrmals veröffentlichte des älteren Joos van Cleve (a. a. O. S. 367) und die wundervolle des Jakob Cornelisz, welche gleichfalls hier noch abgebildet werden soll, ein sehr edles, strenges und doch auch malerisch reiches Werk, in dem sich Gotik und Renaissance in eigenartiger Weise durchdringen.

Vorzügliche Dinge also, denen sich noch manches anreihen läßt, wie der anmutvolle kölnische Altardoppelflügel (a. a O. S. 368) und zwei gute Arbeiten des Sippenmeisters (die eine a. a. O. S. 366) — aber immerhin wenig. Dafür entschädigt aber die unerwartete Fülle später Niederländer und Venezianer, welche die Pointe und die Überraschung der Ausstellung bilden, und von denen man freilich vor 60 Jahren in Köln wahrscheinlich nicht so viel vorgefunden haben würde — es wäre sonst auch im Museum um diese Abteilung nicht so kümmerlich bestellt. Kunsthistorisch entschieden das Erregendste das „Ge-

schlachtete Schwein" des Joachim Beuckelaer, inschriftlich 1563 datiert, ein Werk, das Max Dvořak eines monographischen Aufsatzes würdig erachtet hat, der, halbvollendet geblieben, in seinen nachgelassenen Schriften veröffentlicht werden wird; Eyck und Rembrandt geben sich in diesem Stück die Hände. Isaak van Ostade, der Haarlemer van der Meer und Gerrit Berkheyde (die beiden letzten a. a. O. S. 401 und 402) sind je mit einem bedeutenden Bilde vertreten, Aelbert Cuyp mit einem der Gesellschaftsporträts, wo die Landschaft zur Folie und der Goldton zur Konvention wird, die Schwäche des Zeichners gelegentlich etwas fühlbar wird und nur seine eigenwillige Besonderheit in der Auffassung immer wieder reizt und fesselt; auch Eeckhout ist mit einer der akademischen Historien seiner späteren Zeit vertreten, einem Arrangement wundervoll gemalter Kostümstudien, welches die Großmut Scipios oder eine andere Gefühlsregung eines anderen berühmten Mannes zum Vorwand nimmt. Mit einem ausgezeichneten Damenbildchen von Netscher und einer reizvollen italienischen Staffagelandschaft des Vermeulen klingt die niederländische Schule aus.

In seiner Art ausgezeichnet vertreten ist Januarius Zick und sein Vater Johann; und zwischen die hier aufgezählten Dinge schieben sich noch, von etwas speziellerer Bedeutung, unter anderm Bilder vom älteren Cuyp, von Porcellis, Graff, in der Art des Jan Brueghel: ein paar reizvolle altniederländische Schulbilder in der Art der Patinir und Bosch (Abb. Lüthgen, Rheinische Kunst aus Kölner Privatbesitz), ein Engelbrechtsz, ein Blondeel (Cic. 1917, S. 394), ein Johann König (Cic. 1917, S. 393); einige kleinere Barockmeister: Sing, Schmidt, Cedini; aber qualitativ den geschlossensten Eindruck bietet die kurze, markante Reihe der späten Venezianer: der große Piazzetta (Cic. 1918, S. 42) zwischen einem prachtvollen, stimmungsschweren Straßenbild von Guardi (ebenda S. 40) und einem in Farbe und inhaltlicher Pointe gleich graziös-duftigen Pietro Longhi — flankiert von einer gutgemalten Kulissenlandschaft des jüngeren Canaletto, einem rassigen Bildnis von A. Longhi und einigen geistreichen Stücken mehr dekorativen Charakters.

Mit der Ausstellung führte sich der neue Kölner Museumsdirektor Dr. Hans F. Secker, welcher in Gemeinschaft mit Dr. Walter Cohen dieselbe zusammengebracht und den Katalog aufgestellt hat, in Köln ein. o. h. f.

Verschiedenes

Berlin

Die Staatliche Bildstelle hat im Sommer dieses Jahres folgende Aufnahmen gemacht: Eßlingen (die Kirchen, vor allen Dingen die Frauenkirche, 35 Aufnahmen, und malerische Stadtbilder), Ravensburg (malerische Stadtansichten), Ulm (das Münster, die ganze kirchliche und bürgerliche Architektur, Stadt- und Straßenbilder), Blaubeuren. Ferner als Beispiele der kirchlichen Baukunst in Württemberg im 18. Jahrhundert: Schussenried, Weingarten, Weissenau, Buchau. Die vorliegenden Aufnahmen werden mit Unterstützung des württembergischen Denkmalamtes und des Ulmer Münsteramtes angefertigt. Ferner die Klöster Banz, Vierzehnheiligen. Schließlich Potsdam (die gesamte Plastik in den Gärten und Schlössern von Sanssouci, und malerische Aufnahmen des Parkes), Berlin (Neuerwerbungen von deutschen Bildwerken im Kaiser-Friedrich-Museum). — Bei den Aufnahmen Eßlingen, Ulm und Blaubeuren wurden die letzten Platten im Format 40×40 verbraucht. Im übrigen wurden — und werden künftig — für die Architektur die Formate 24×30 und 18×24, für die Plastik die Formate 18×24 und 13×18 angewandt. Die Bildstelle hofft, auch im nächsten Jahr, der Ungunst der Zeiten zum Trotz, eine gleich rege Aufnahmetätigkeit entfalten zu können.

Köln

Hier ist eine Wallraf-Richartz-Gesellschaft gegründet worden, deren Hauptziel der Ankauf von Graphik und Handzeichnungen für das Kupferstichkabinett des Museums und die Herausgabe eines illustrierten Jahrbuchs sind. Die neue Vereinigung will die rheinischen Kunstsammler und Kunstgelehrten gesellschaftlich zusammenführen und plant darum auch Vorträge und andere Veranstaltungen, die der rheinischen Kunstforschung dienen. In den Vorstand wurden gewählt: Museumsdirektor Dr. Hans F. Secker als Vorsitzender, Regierungsrat Dr. H. Stinnes als stellvertretender Vorsitzender; Museumsassistent Dr. Otto H. Förster als Schriftführer, Museumsassistent Dr. Alfred Salmony als stellvertretender Schriftführer; Dr. Paul Seligmann als Schatzmeister, Alfred Tietz als stellvertretender Schatzmeister; Justizrat Dr. Georg Fuchs als Rechtsbeistand, Museumskustos Dr. Walter Cohen als Schriftleiter des Jahrbuchs und Fritz Marcan als Verleger.

Neue Bücher

Alfred Salmony, Die chinesische Steinplastik. Museum für ostasiatische Kunst, Köln. Bd. I. Berlin 1922. Verlag für Kunstwissenschaft.

1913 ist das Museum für ostasiatische Kunst in Köln eröffnet worden, kaum ein Jahr später starb sein Begründer Adolf Fischer, nachdem er endlich sein reiches Lebenswerk durch den Erfolg gekrönt sah. Nach seinem Tode übernahm die Gattin und Gefährtin des Forschers als Direktor das Erbe, um es ganz im Geiste seines Urhebers fortzuführen. Dem ersten noch von Adolf Fischer notdürftig für die Eröffnung zusammengestellten

Führer sollten Fachkataloge über die einzelnen Abteilungen folgen; doch hat deren Ausführung der Krieg um viele Jahre verzögert. Erst jetzt, neun Jahre nach der Eröffnung, tritt der erste dieser großangelegten Einzelbände an die Öffentlichkeit, der die chinesische Steinplastik behandelt und Alfred Salmony zum Verfasser hat. Anlage und Ausstattung sind schlechterdings mustergültig. Das Gesamtgebiet ist nach Epochen aufgeteilt und jeder Abteilung, die katalogmäßig jedes einzelne Werk beschreibt und historisch in den großen Rahmen der chinesischen Kunst einordnet, hat der Bearbeiter eine knapp geprägte Einleitung vorangestellt, die das Wesensmerkmal der betreffenden Epoche kurz umschreibt. Diese Abschnitte sind von einer Präzision und Treffsicherheit, die dem Bearbeiter alle Ehre machten Sie geben gewissermaßen im Ausschnitt, projiziert auf das Gebiet der Steinplastik, einen meisterhaften Abriß chinesischer Kunst- und Kultgeschichte in der Zeit ihres wesentlichsten Seins. Nicht minder treffend ist die Beschreibung und Einordnung der Denkmäler selbst, die der Bildteil dieser großformatigen Veröffentlichung in prachtvollen Lichtdrucken vor dem Betrachter ausbreitet. Insgesamt werden auf diese Weise 71 Werke beschrieben, die den Zeitraum von Han bis Ming inklusive umspannen, d. h. eine Spanne von rund zwei Jahrtausenden. In drei zusammenfassenden Schlußkapiteln unter den Überschriften „Bedeutung", „Form" und „Inhalt" werden einerseits die Einordnung der Plastik ins chinesische Leben versucht, andererseits ihre Formentwicklung und symbolhafte Parallelität zum chinesischen Geist tiefgründig gedeutet. Der wundervollen Klarheit in Aufbau und Diktion, mit der hier auf verhältnismäßig knappem Raum, an Hand einer hervorragenden Sammlung von Einzelwerken, ein großes Kapitel chinesischer Kunst anschaulich gemacht ist, entspricht die vornehme äußere Erscheinung des Werkes selbst, zu dem Frau Fischer eine kurze, aber den eigentlichen Sinn dieses Museums bedeutsam unterstreichende Einleitung beigesteuert hat, bei deren Lektüre man nur mit Wehmut des tragisch frühen Todes des Begründers gedenken kann. Halten die nachfolgenden Bände innerlich und äußerlich die gleiche Linie wie diese erste Veröffentlichung, dann wird dies Museum selbst bald als eines der wertvollsten Schätze künstlerischer Kultur in Deutschland noch stärker als bisher in das Bewußtsein unserer Zeit hineinwachsen und der künstlerische Reichtum seines Inhaltes erst wahrhaft lebendig für unsere Epoche auferstehen.

* * *

Als weitere bedeutsame Neuerscheinungen des gleichen Kunstgebietes, deren eingehende Würdigung einem in Vorbereitung befindlichen Ostasien-Sonderheft des Cicerone vorbehalten sein soll, seien einstweilen noch kurz erwähnt: Ein nach Behandlung wie Ausstattung (mit zum Teil erstklassigen farbigen Wiedergaben) gleich mustergültiges Werk, das unter dem Titel: Chinesische Frühkeramik. Eine Einführung von Dr. Oscar Rücker-Embden mit 42 Abbildungen im Text und 46 Tafeln (davon 24 farbig) sowie einer Karte, soeben im Verlag von Karl W. Hiersemann in Leipzig erschienen ist — und des kenntnisreichen Julius Kurth bereits in zweiter, stark bearbeiteter Auflage vorliegende grundlegende Monographie über Sharaku, die mit 85 schwarzen, 3 Farbentafeln, 7 Abbildungen im Text und einem Stadtplan kürzlich — ebenfalls in hervorragender Ausstattung — bei R. Piper & Co. in München herausgekommen ist. Biermann.

Städel-Jahrbuch. Herausgegeben von Georg Swarzenski und Alfred Wolters. 2 Band 1922. Frankfurter Verlags-Anstalt A.-G. Frankfurt a. M.

Konnte man im Hinblick auf den ersten Band dieses neuen Unternehmens vielleicht nicht ohne Grund die Befürchtung einer weiteren Zersplitterung unserer deutschen kunstwissenschaftlichen Literatur hegen, so überzeugt der neue, nach Inhalt und illustrativer Ausstattung hervorragend gelungene Band des Jahrbuchs restlos von dessen Bedeutsamkeit. Ja, man kann heute, in Wertung der inzwischen wieder von Grund auf veränderten Zeitverhältnisse, unter denen vor allem die wissenschaftliche periodische Literatur zu leiden hat, behaupten, daß solch ein Jahrbuchunternehmen in seiner straffen programmatischen Linienführung vielleicht überhaupt das der Zeit Entsprechende ist und dazu berufen sein dürfte, hier und auf anderen Gebieten an die Stelle der periodischen Zeitschriften zu treten. In der grundsätzlichen Einstellung darf gerade der neue Band als durchaus vorbildlich gelten. Denn in der Art, wie sich diesmal die Beiträge fast ausnahmslos um das engere mittelrheinische Kunstgebiet gruppieren oder auf Frankfurt als Mittelpunkt musealer Pflege und neuzeitlichen Sammelwesens Bezug nehmen, erweist sich der territorial umgrenzte Rahmen von einer durchaus universalen Spannung. So entsteht wie von selbst aus diesem Jahrbuch, das ursprünglich den lokalen Interessen der Mittelrheingegend dienen sollte, ein kunstwissenschaftliches Kompendium von einer Vielseitigkeit und vorbildlichen Qualität, die es schon heute zu einer der wichtigsten und zugleich wertvollsten Tatsachen der kunstgeschichtlichen Literatur stempeln. Wie aber etwa lokale Anregung sich zu wissenschaftlich weit gespannten Untersuchungen verdichten kann, beweisen gerade die beiden Beiträge von Georg Swarzenski, von denen der erste an Hand eines Einzelblattes (aus Frankfurter Privatbesitz) aus einer romanischen Apokalypse — das in bester farbiger Wiedergabe dem Band als Titelbild vorausgestellt ist — und unter Heranziehung anderer spanisch-südfranzösischer Provenienz entstammender Handschriften eine große und sehr wichtige

frühmittelalterliche Kunstprovinz von Grund aus erhellt, während der andere unter dem Titel „Bartolomeo Veneto und Lukrezia Borgia", ausgehend von dem viel diskutierten Bildnis im Städel, den Nachweis erbringt, daß dieses Porträt nichts anderes denn ein idealisiertes Bild der Tochter des Borgia-Papstes sein kann. Ähnlich nimmt der Beitrag von August Feigel, der die Bekanntschaft mit einem gemalten mittelrheinischen Reliquienschrein im Besitz des Darmstädter Landesmuseums vermittelt (vermutungsweise aus Friedberg stammend) den örtlich gegebenen Ausgangspunkt zu einer wertvollen Ergänzung unserer Kenntnis von der Malerei des Mittelrheins überhaupt, und daß der in seiner Art nach Anlage und Beweisführung erstklassige Aufsatz von Guido Schoenberger, der sich mit dem neu aufgetauchten kleinen Crucifixus von Grünewald (aus dem Besitz von Landrat Schoene in Essen) grundlegend auseinandersetzt und die Originalität dieser wichtigen Entdeckung einwandfrei nachweist, das Programm dieses Jahrbuchs unmittelbar berührt, braucht kaum besonders hervorgehoben zu werden. An Ausmaß des geistigen künstlerischen Formates hat dieser hervorragende Beitrag sein Gegenstück in Otto Schmitts aufschlußreicher Untersuchung über „Straßburg und die süddeutsche Monumentalplastik im 13. und 14. Jahrhundert", die eine Fundgrube wichtigster Erkenntnisse bedeutet und durch eine Fülle prachtvoller Abbildungen bereichert ist. Auch Feulners Aufsatz über die Frühwerke des Januarius Zick gibt, ausgehend von einigen Bildern in Frankfurter Besitz, eine wertvolle Klärung für die Kunstgeschichte und nicht minder dankbar genießt man die für die Geschichte des deutschen Porträts ungemein aufhellende Untersuchung von Ludwig Baldaß über die Bildnisse der Donauschule, die, ausgehend vom älteren Cranach über Ostendorfer, Wolf Huber u. a. bis zum Meister der Holzhausenbildnisse, der auch dem Donaugebiet entstammen dürfte, ein großes Kapitel deutscher Kunstgeschichte in breiten Strichen umreißt. Neben diesen vor allem grundlegenden Arbeiten bewährter Forscher enthält der durch reiches Bildmaterial (zum Teil in vorzüglichen Lichtdrucken) bereicherte Band noch folgende Beiträge: Hans Schaal, Griechische Vasen in Frankfurter Privatbesitz / Alfred Wolters, Eine Grünewald-Reminiszenz aus dem 18. Jahrhundert / Edmund Schilling, Zu Dürers Graphik der Wanderjahre / Alfred Kuhn, Ein Beitrag zur Jugendgeschichte des Peter Cornelius / Oswald Goetz, Die Amalienburg in Nymphenburg. Auf rund 150 Seiten mit 71 Textabbildungen und 46 Lichtdrucktafeln repräsentiert sich der neue Band des Städel-Jahrbuchs zu Lob und Preis von Herausgebern und Verleger als ein Dokument deutscher Wissenschaft, das Achtung und Anerkennung fordern darf. Biermann.

E. Fuhrmann, Das Tier in der Religion. Verlag Georg Müller. München 1922.

Als das Buch erschien, machte man im Museum Cernuschi in Paris eine Ausstellung „Das Tier in der chinesischen Kunst". Von dieser Ausstellung meinte ein von mir bei ähnlicher Gelegenheit hier bereits zitierter Kunsthändler: „Warum nicht das Gemüse in der chinesischen Kunst?"

Man könnte ebenso bei Fuhrmann fragen. Vor allem beim Betrachten der Abbildungen. Sie stehen zu dem Text in keinerlei Beziehung und sind nichts weiter als eine flüchtige Auswahl aus den beträchtlichen Plattenbeständen des Folkwang-Verlags. Die Tafeln haben offenbar nur den Zweck, das lesemüde und anschauungsfreudige Publikum auch noch zum Erwerb dieses Bilderbuches zu veranlassen. Glücklicherweise ist neues und wertvolles Material nur in geringer Menge vertreten, so daß man auf den Besitz ohne Bedauern verzichten kann. Besonderer Nachdruck wird auf exotische und asiatische Aufnahmen gelegt, jedes erreichbare Tier wird an den Haaren herbeigezogen. Bekannte Veröffentlichungen (Chavannes usw.) plündert Fuhrmann schonungslos. Die Nachlässigkeit der Beschriftung wird nur durch das Chinabuch übertroffen. Beispiele: Abb. 55 wurde von mir auf Veranlassung des Verlags beschriftet, da das Stück sich im Kölner Museum befindet. Abb. 54 war aber nicht eingesandt worden, es fehlt also der Ort, dafür bekommt die sehr kleine Figur dieselbe Größe, wie die von mir beschriftete. Da auch Abb. 60 nach Köln geschickt worden war, wird sie dem Besitzer Stoclet in Brüssel enteignet und dem Museum zu Unrecht zugeschrieben. Auf dem Abzug hatte ich die Herkunft (Altai-Iran Kreis) vermerkt, diese steht neben der falschen Bezeichnung China aus dem Chinabuch, man kann auswählen. Der bei der Kritik des Chinabuches erwähnte Auf- und Untergangswinkel erscheint wieder (Abb. 65). Abb. 70 – 77 sind nach den künstlerisch wenig ergiebigen Abgüssen des Völkerkunde-Museums in Berlin aufgenommen. Aus den Rathas von Mahavellipure wird auf Abb. 87 ein Rathaus. Der indische Stier Nandi (Abb. 90) wird Maudi genannt, das kommt wohl aus dem Französischen und soll der Verfluchte heißen. Bei Abb. 96 war das Land der Herkunft verlegt, es geht aber auch so. Besonders interessant soll Abb. 98 sein, eine chinesische „Ausgrabung". Wie flink so etwas geht, man muß diese Figuren schnell nach der kürzlichen Herstellung eingegraben haben, man hat aber recht daran getan. Abb. 99 versetzt eine tibetanische Gußplastik nach Nordindien.

Der Haupttext beschäftigt sich wieder mit Sprach-Puzzle. Wenn die Worte gar nicht willig sind, so werden sie „von hinten nach vorn gelesen" (Seite 15), dann werden sie schon ähnlich. Was den Hahnenschrei Kikeriki anbelangt, „so

ist es selbstverständlich, daß dieses nichts anderes bedeutet als Kuk-Ra". Behauptungen, bei denen man das Gefühl hat, besonders kräftig springen zu müssen, sind immer von „selbstverständlich" begleitet. Fuhrmann ist es unmöglich, „für die früheste Zeit eine Eigenlebigkeit der chinesischen Kultur anzunehmen". Seine Darstellungen gipfeln etwa in der Behauptung, daß die in Island seßhaften Menschen auf Schlittenschiffen nach Peru, Neuseeland, China und der übrigen Welt gefahren, dort Völker mit Kulturen geworden sind und so die Herausgabe zahlreicher weiterer Tafelbände ermöglicht haben. Ihre Beziehungen zu den Gestirnen, zum Tages- und Weltenlauf haben alle diese Urmenschen durch höchst komplizierte Tiersymbole ausgedrückt. Was nun später gemacht worden ist, geht, wenn ein Tier vorkommt, auf so ein prähistorisches Unterbewußtsein zurück. Selbst die verspielteste Grabkeramik der Chinesen, ja ganz moderne Dinge werden dieser Freudschen Theorie der Kunst dienstbar gemacht.

Es gibt Leute, die wissen nicht recht, was sie dazu sagen sollen. Manchmal drucken sie in einer Zeitschrift ein harmloseres Stückchen Fuhrmannschen Textes ab. Die Sache ist doch ganz einfach. Spezialistentum und Fachwissenschaft haben uns in eine fürchterliche Enge geführt. Das Verlangen nach intuitivem Umfassen hat nun eine Menge von begabten Leuten auf den Plan gerufen, die eine Idee und eine gewisse suggestive Kraft haben. Diese gründen dann einen Kreis, ein Goetheaneum, eine Schule der Weisheit, irgendeine billige Ausmünzung einer geleisteten Arbeit. In diese Gruppe gehört auch das Tier in der Religion. Man kann das weiße oder schwarze Magie nennen, je nachdem.

Alfred Salmony.

Orbis Pictus. Herausgeber Paul Westheim. Band 10–12. Verlag Ernst Wasmuth A.-G., Berlin.

Bd. 10: H. Ehl, Älteste deutsche Malerei. Die durch den Orbis Pictus bisher versuchte Tendenz einer neuen Kunstbücherei, in der vor allem entlegene Gebiete der Kunstgeschichte in populärer Form erstmalig erschlossen werden sollen, hat zweifellos schon sehr erfreuliche Ergebnisse gebracht. Auch die neuen Bände dieser Sammlung schließen sich ihrer Idee nach würdig den vorhergegangenen an und füllen in der Tat eine wichtige kunsthistorische Lücke aus. Das gilt in erster Linie von der Arbeit H. Ehls über die älteste deutsche Malerei, die den Miniaturen der frühesten deutschen Vergangenheit gewidmet ist, und durch ihre klare, geschichtlich wohl fundierte Einstellung unbedingt überzeugt. Ganz unabhängig von der knapp geprägten und doch alle wesentlichen Momente geschichtlicher und stilistischer Entwicklung behandelnden Einführung in ein Gebiet, das bisher auch dem Kunsthistoriker von Fach mehr oder minder fern gestanden hat, ist dieser Band seiner geistigen Einstellung nach vorbildlich für die Art, Kunstgeschichte nicht nur im Sinne stilhistorischer Entwicklung zu sehen, sondern die künstlerischen Tatsachen der Zeit mit den politischen und kulturgeschichtlichen Ideen der Epoche zu verbinden. Nachdrücklicher als bei den bisherigen Bänden dieser Sammlung erweist sich in der Einführung von Ehl das durchaus produktive Können einer letzten Endes durchaus schöpferischen Persönlichkeit, die geführt von historischer Belesenheit und Sachkenntnis aus den künstlerischen Dokumenten eine neue Welt künstlerischen und historischen Geschehens erstehen läßt. Daß die deutsche Miniatur der Frühzeit unserer Epoche besonders nahe steht, braucht dabei kaum noch erwähnt zu werden. Was bei dieser Einführung in ein — wie schon betont — durchaus fremdes Gebiet überrascht, ist der Versuch, geschichtliche Evolution mit den Dokumenten der Kunst in Einklang zu bringen und diese wie jene harmonisch auseinander zu entwickeln. Alles in allem ein vorbildlicher Band an schriftstellerischer Disziplin und starker Einfühlung in die Tatsachen einer leider noch viel zu sehr vergessenen Kunstprovinz, die letzten Endes nicht mehr und nicht weniger als die Wurzeln deutscher Kunstgeschichte überhaupt verschließt.

Bd. 11: W. F. Volbach, Mittelalterliche Elfenbeinarbeiten. Dem erstgenannten Buch steht Volbachs Arbeit an innerer Qualität durchaus ebenbürtig zur Seite. Der einführende Text, von einer erfrischenden Klarheit im Aufbau und ohne die Ambition, immer geistreich sein zu müssen — eine Gefahr, der Ehl in seiner Einleitung oft nicht entgangen ist — entwickelt an Hand eines dem erstgenannten Thema naheverwandten Stoffgebietes frühmittelalterlicher Kunst, Technik, Herkunft und Stil dieser Elfenbeinarbeiten, die aus der antiken Überlieferung heraus erst um die Mitte des 9. Jahrhunderts zur Beseelung der Form und Überwindung des Raumes und damit zur endgültigen Absage an die Antike gelangen, für Deutschland vor allem aber im ottonischen Zeitalter ihre höchste Blüte erreichten. Volbach zeichnet nicht nur die allgemeinen Linien dieser Entwicklung auf, sondern belegt immer durch wohlgewählte Beispiele des Bildteils, der mir in seiner Auswahl vortrefflich zusammengestellt erscheint. Er beherrscht das Material und hat die Gabe, den Leser von der ersten Zeile an zu erwärmen. Nach den wenigen schwerwissenschaftlichen Arbeiten auf diesem Gebiet, unter denen die von Goldschmidt über die Elfenbeine aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser an erster Stelle zu nennen ist, wird die Volbachsche Veröffentlichung sich rasch die Sympathie weiterer Kreise erobern.

Bd. 12: Otto Burchard, Chinesische Kleinplastik. Der von Burchard herausgegebene

Band über chinesische Kleinplastik gibt aus einem großen Kapitel leider nur einen miniaturartigen Ausschnitt. Diese grundsätzliche Einstellung zur Wertung der Arbeit vorausgeschickt, läßt sich gegenüber dem vorliegenden Buch lediglich feststellen, daß die Abbildungen im ganzen durchaus charakteristisch gewählt sind und der knapp geprägte Text nicht mehr als ein mageres Gerüst für ein Kapitel ostasiatischer Kunst bedeutet, dessen größere Ausbreitung sicher ein Verdienst im Sinne der Tendenz unserer Zeit gewesen wäre. So katalogartig wie der von zwar sachkundiger Hand angelegte, bildmäßig zusammengestellte Band anspricht, bleibt auch der Eindruck nach der Durcharbeitung des Materials im Leser haften: Das Ganze nur Miniatur eines Themas von größtem kulturellen und künstlerischem Ausmaß, ein erster zwar solid angefaßter Versuch, aber leider nicht mehr als das.

Biermann.

Die künstlerischen Probleme der Renaissance von Franz Landsberger. Max Niemeyer Verlag, Halle a. S., 1922.

Das kluge, geistvolle und interessante Buch, dem 102 Abbildungen beigegeben sind, wünscht sich den Fachmann und den „gebildeten Laien" als Leser und ist zum mindesten für letzteren keine ganz leichte Lektüre. Wenigstens dann nicht, wenn man die in den Hauptabschnitten: „I. Kunstanschauung der Renaissance. Wahrheit und Schönheit. II. Die Darstellung des Menschen. III. Der Raum und seine Füllung. IV. Licht und Farbe. V. Komposition, Mannigfaltigkeit und Einheit" und im „Schlußwort" niedergelegte Fülle von Einzelproblemen, in die der Verfasser die italienische Kunst zerlegt und die hierfür angeführten Einzelbeobachtungen auf ihre Beweiskraft hin genau prüfen will. Daß aber überhaupt noch einmal wieder die italienische Kunst der Renaissance in das Zentrum nachdenklicher kunsthistorischer und kunstphilosophischer Untersuchungen und Diskussionen gestellt wird und daß dies von einem neuen und sehr persönlichen Standpunkt aus geschieht, ist sicherlich begrüßenswert. Der Verfasser verrät eine sehr umfangreiche Materialkenntnis des in Frage kommenden Zeitraums, d. h. der Renaissance als Ganzheit, deren Probleme sich schon das 14. Jahrhundert nach Meinung des Verfassers stellte und die er bis ins 16. und 17. Jahrhundert verfolgt, und belegt seine bestechenden Ausführungen mit einer Menge von Einzeltatsachen, gegen die, namentlich dort, wo sie ein wenig sprunghaft vorgebracht sind, selbstverständlich Einwendungen von einem gegensätzlichen Standpunkt aus denkbar sind, die aber nicht notwendigerweise eine Polemik herausfordern müssen. Vieles ist dem Kunsthistoriker wohl vertraut und bekannt, vieles aber auch neu, oder doch wenigstens in neuer Weise interpretiert.

Das Werk nimmt sehr oft Wölfflins gerade für die italienische Kunst so überzeugend ausgeführten und so zutreffend formulierten Gedanken auf, weicht aber auch ebenso oft von ihnen ab. Und dann vermögen wir nicht immer zuzustimman, so wenn z. B. der wesentliche Unterschied in der Porträtdarstellung des 15. und 16. Jahrhunderts viel zu wenig scharf abgegrenzt wird, so wenn für das 16. Jahrhundert zu wenig Nachdruck auf die Klarheit der Technik gelegt ist oder wenn die so verschiedenen Zeiträume des 15., 16., 17. Jahrhunderts gar zu eng zusammengezogen werden. Auch will es uns eine beinahe auf wenige Einzelfälle beschränkte Ausnahme bedünken, wenn „vielleicht schon in der Renaissance" die farbige Luftperspektive beobachtet worden ist. Aber diese und ähnliche Bedenken sollen keine Einwürfe bedeuten, die den Wert des anregenden Werkes herabmindern. Man würde, ließe es der Raum einer Besprechung hier zu, mindestens genau so viele gleichwertige positive Ergebnisse aufzuzählen haben, denen unbedenklich zugestimmt werden darf, wie z. B. die Ausführungen über das „Erwachen des Individuellen" im Gegensatz zur mittelalterlichen Geringschätzung aller äußeren menschlichen Erscheinung, das schließlich zur Freude an ganzen Porträtsammlungen führt. Zu dem Abschnitt, in dem über die „Teilungskonstruktion" usw. gesprochen wird, hätte man noch mehr erläuternde Abbildungen gewünscht, zumal zum Beweise der These, daß schon das 16. Jahrhundert die „tiefenräumliche Landschaft auf eigene Füße gestellt habe". Sehr Zutreffendes wird über den Beginn „einheitlicher Lichtführung" und, zum Teil bekannt, über die „Farbe" bemerkt, wie man auch der zwar nicht neuen, aber doch sehr persönlich neu formulierten Beobachtung über die Mittel, durch welche vor allem die Einheit im Kunstwerk erzielt wird, gern zustimmen wird.

Kein Leser, der sich für das italienische Formproblem interessiert, wird das Buch ohne Nutzen und Förderung durcharbeiten.

Nasse.

Hans von der Gabelentz: Fra Bartolommeo und die Florentiner Renaissance. In 2 Bänden. Mit 64 Abbildungen in Lichtdruck. Verlag von Karl W. Hiersemann. Leipzig 1922.

Der Verfasser dieses voluminösen Werkes war in den letzten Jahren vor Kriegsausbruch Direktor des Kunsthistorischen Institutes in Florenz und als solcher in der glücklichen Lage, seinen Studien über den Florentiner Maler und Mönch an der Stätte den Unterbau zu geben, die das Werk dieses Meisters eigentlich wie in eins in sich begreift. Neben dem ungeheuer reichen Schatz an Handzeichnungen, den die Uffizien gerade von Fra Bartolommeo besitzen, bedeuten ja die vielen Bilder in den Galerien und Kirchen von Florenz den wesentlichsten Teil dieses Künstlerwerkes und wichtiger noch als diese Dokumente erschien für die Einstellung im ganzen das Milieu selbst, die Überlieferung, aus der Bartolom-

meos Kunst hervorgewachsen (Angelico und Masaccio als Stammväter von Thema und Form) und der Umkreis, in dem sie sich entwickelte, wo, wie man weiß, dem Auftreten Savonarolas eine entscheidende Rolle zufiel. Diese Umstände klarzulegen und für den nach Verfassers Ansicht bisher von der Kunstgeschichte etwas stiefmütterlich behandelten Meister zu werben, ist die eigentliche Aufgabe des Werkes, das nicht nur die Entwicklung des Künstlers in fünf nach besonderen Epochen gegliederten Kapiteln aufzeichnet und zeitlich feststellt, sondern in einem umfangreichen Oeuvreverzeichnis das gesamte Material an Urkunden (neben den exakten Bildbeschreibungen), Entwürfen usw. grundlegend ausbreitet. In dem zweiten Bande, der den ersten an Volumen wesentlich übertrifft, ist sodann das für Technik und Zeichnung bestimmende Tatsachenmaterial verarbeitet. Hier werden aus dem Reichtum an Entwürfen und Skizzen allein 880 Blatt aus den europäischen Sammlungen in Form eines Oeuvre-Kataloges eingehend nach Thema, Technik, Signatur usw. beschrieben, eine gewaltige Arbeit kunstwissenschaftlicher Forschung, die allein schon achtunggebietend ist. Dazu kommen sorgfältig gearbeitete Register, Literaturübersichten usw., während im ersten Band eine besondere Zeittafel das Leben und Werk des Meisters auf Grund zeitgenössischer Quellen datengemäß vor uns ausbreitet. In solcher Aufteilung des Stoffes und Verarbeitung im einzelnen dürfte es in der neueren kunstwissenschaftlichen Literatur nur wenige Werke geben, die sich diesem an Ernst und Gründlichkeit an die Seite stellen können, und mag man auch hinsichtlich der prinzipiellen Wertung dieser Kunst trotz der warmblütigen Apologie des Verfassers anderer Meinung sein, die Arbeit als solche hat ihr Verdienst und dürfte in der Folge für unsere Kenntnis von Fra Bartolommeo grundlegend sein. Daß gewisse Schönheitsfehler den Text ein wenig entstellen, soll dabei nicht verschwiegen werden. Fra Bartolommeo einfach Frate zu nennen und von „Frates Arbeiten" und „Frates Kunst" schlechthin zu sprechen, ist sprachlich nicht möglich, und ebensowenig kann man über die Schreibweise Piero die Cosimo im Sinne eines Druckfehlers hinwegsehen, wenn sich diese mehrfach wiederholt. Aber solche kleinen Mängel können unsere Achtung vor der hier vollbrachten Leistung nicht beeinflussen, zumal auch die verlegerische Arbeit mit der des Forschers auf gleicher Stufe steht. Hiersemann hat dem zweibändigen Werk eine buch- und drucktechnische Ausstattung zuteil werden lassen, die einfach vorbildlich ist, und nicht zuletzt ist es die Fülle des beigegebenen Bildmaterials (im Anhang des zweiten Bandes sind allein 64 Handzeichnungen in erstklassigem Lichtdruck reproduziert) die dem Werk als Ganzes, seinen dokumentarischen Wert verleiht.

Biermann.

Kurt Pfister, Der junge Dürer. — Jos. Bernhart, Holbein der Jüngere. — Otto Zoff, Das Leben des Peter Paul Rubens Sämtlich im O. C. Recht-Verlag, München.

Der O. C. Recht-Verlag hat in letzter Zeit verschiedene Werke graphischer Kunst herausgebracht, die in Druck und Reproduktion fast monumental wirken. Was bisher im Grunde nur für valutastarke Liebhaber zu erstehen war, ist jetzt, für jeden noch dazu für weniges Geld, in vollendeter Ausstattung zu haben. Exaktheit und Zartheit der Reproduktionen halten jeder Nachprüfung stand.

Kurt Pfister hat den Text zum „Jungen Dürer" geschrieben, dem er in einfacher und eindringlicher Weise nachgeht. Er weist auf die Unausgeglichenheiten hin, die bei dieser Veranlagung im Gegensatz zu der rationalen Holbeins unausbleiblich waren. Er weist auch darauf hin, daß das Fundament der mittelalterlichen Welt, lange bevor es zusammenstürzte, durchaus unterwühlt war, daß die zerstörende Erkenntnis ohne weiteres die Entwicklung zur Wirklichkeit zur Folge hatte. daß die Niederlande darin vorangingen, daß sich mit Brueghel der Kreis schloß, d. h. die Wirklichkeit nun immer mehr zum herrschenden Prinzip wurde. Freilich in einem Sinne, der sehr einseitig ist, mit dem man nicht viel anfangen kann, der nicht das Wesentliche trifft. Aber von diesem Gesichtspunkt aus gesehen scheinen die Deutschen zur selben Zeit weniger schnell mitzugehen, beharren mehr im Mittelalterlichen. Die Landschaft spielt auch noch nicht ihre neue Rolle bei ihnen,

In Dürer vollendet sich die deutsche Spätgotik. Aber man schwankt kaum, wenn man sagen sollte, ob mehr Vergangenes oder Zukünftiges, gotisches oder Renaissancegefühl in diesen Blättern ist, so ausgesprochen gotisch scheint noch alles empfunden. So wenig klar, frei ist alles trotz aller Idealität, die die Italienfahrt ihm aufzwang. Er geht aus von der Fabel, der Überlieferung, von Erlebnis und Empfindung. Das Bild ist vollgepfropft von Einzelheiten. Im Süden kommt ihm das formale Problem, und es muß gesagt werden, daß er ausgesprochen doktrinär zuwege geht, um es zu bewältigen, sehr vorsichtig und nicht bei der Sache, höchst unkünstlerisch oft und immer noch sehr genau. Überhaupt ist vielleicht das Spitzige, Lehrhaft-Kalte gerade in dem Werk des jungen Dürer nicht genug erkannt und ausgesprochen worden. Anlagen, die zweifellos das Intuitiv-Künstlerische gehemmt haben. Auch auf diesen Gegensatz weist Pfister mit Deutlichkeit hin.

Der andere Pol ist Holbein. Aber es wäre durchaus verkehrt zu sagen: Alles ist formaler Ausdruck. Er müßte nicht durch und durch Germane sein, wenn er nicht liebte, in seinen Nur-Porträts zu erzählen. Im Gegenteil: Jede Form ist der Charakterschrift untergeordnet, weshalb man selbst bei ihm nie zu einem ganz reinen künstlerischen Genuß kommen kann, genau so

wenig wie bei seinem redivivus Leibl. Wären nicht die Modelle so außerordentlich, repräsentierten sie nicht unmittelbar Geschichte damaliger Zeit, so würde auch die größte Breite und Sachlichkeit nicht die Mängel verdecken, die man immer dem bloßen Rationalismus gegenüber empfindet. Aber diese Abschrift ist so, daß man oft den Künstler vergißt und die Größe des Modells einem Genüge tut. Jos Bernhart hat mit hervorragender Sachlichkeit und Kühle den Geist dieses Werkes bloßgelegt, in einer auch stilistisch sehr eindringlichen Weise. Das Biographische ist nicht unnütz unterdrückt. Nach dem kunsttheoretischen Überschwang der letzten Jahre ist diese nüchterne Sachlichkeit sehr zu begrüßen. Anscheinend haben die homunculi sich ausgetobt und können nicht mehr. Nur in dem Punkte, daß es schwerer sein soll als bei jedem anderen deutschen Meister über Holbein das letzte Wort zu sprechen, kann ich ihm nicht beipflichten. Eher scheint das Gegenteil der Fall. Es ist eine Art Begabung, die immer wiederkehrt, nur ist die Begabung Holbeins in der Intensität allen anderen überlegen. Das Problem dieser Zeit dagegen ist Dürer.

Otto Zoffs „Rubens“ ist ein Dithyrambus auf den „Malerfürsten“, der die Grenzen des Geschmacks nie überschreitet. Auch diese Arbeit verfällt nie unnötig in eine rein gefühlsmäßige Schwelgerei. Auch hier ist das Biographische so weit herangezogen, als es mit dem künstlerischen Werk selber zusammenhängt. Seine Vielseitigkeit, sein ungeheures Temperament, das Katholische in diesem Werke ist bestens belegt und deutlich gemacht. Es ist eine Menge von tatsächlichem Material in diesem Buche, ohne daß es irgendwie im Tatsächlichen stecken bliebe.

Über jedes Lob erhaben ist bei diesen Ausgaben, die in keiner Weise etwa bloß die „Marées-Gesellschaft“ des kleinen Mannes sind, die Sorgfältigkeit der Reproduktionen, die Zartheit und Kraft des Tons gleich vollendet wiedergeben. Der monumentale Druck ist gleichfalls besonders hervorzuheben. H. v. Wedderkop.

Siegfried Giedion. Spätbarocker und romantischer Klassizismus. Mit 101 Abbildungen. F. Bruckmann, München, 1922.

Ein Querschnitt-Buch über deutsche Baukunst um 1800 voll Kenntnis und Geist: Die Art, wie an den einzelnen Problemen von Außen- und Innenbau die beiden Erscheinungen des sterbenden Barock und der Romantik kontrastiert werden, gehört zu den feinsten und aufschlußreichsten Synthesen über Architektur. Giedion nimmt als den festen Pol im Getriebe der Jahrzehnte um 1800 den Klassizismus und weist an der Unterschiedlichkeit, mit der sich das 18. und 19. Jahrhundert (ungefähr!) der traditionellen Form der Griechen bedienen, den grundlegenden Unterschied von barockem und romantischem Denken nach. Er faßt also „Louis XVI“ und „Klassizismus“ zusammen, aber nur, um an ihrer verschiedenen Verwendung gleicher Formelemente den Gegensatz zweier Generationen, nein, zweier Weltanschauungen darzulegen. Denn der Klassizismus Gillys, Schinkels und Klenzes ist ihm, und darin hat er dreimal recht, nur die Einkleidung für die romantischen Bestrebungen der Zeit. Es ist derselbe Vorgang, der sich in der Malerei bei Carstens, Runge und den Nazarenern als Rezeption klassischer Formen zum Ausdruck von romantischem Gehalt äußert und sich in stärksten Gegensatz zu dem „Pseudoklassizismus“ der älteren Generation (Mengs, Füger, Tischbein) setzt, der auch bisher nicht von jenem echten, romantischen Klassizismus getrennt wurde. Aber hierüber handelt der zweite Band meiner „Deutschen Malerei um 1800“ ausführlich.

Die Darstellung Giedions befleißigt sich mit peinlichster Gewissenhaftigkeit einer Objektivität, die des Gegenstandes ganz würdig ist. Architektur lädt nun einmal weniger zu subjektiver Wertung ein als andere Künste; und kaum da, wo Giedion flüchtig auf die Konsequenzen zu sprechen kommt, die das spätere 19. Jahrhundert aus den Lehrsätzen der Romantik zog, spürt man den Hauch unbezweifelbarer Ablehnung. Das Ganze gliedert sich in drei große Abschnitte: Wand, Raum und Raumfolge, schreitet also vom Einzelnen, dem Raumbegrenzenden zum Allgemeinen vor, über Innenraum zum Außenraum der Straße und schließlich der gesamten Stadt.

Paul F. Schmidt.

Josef Ponten, Studien über Alfred Rethel. Verlag Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart und Berlin 1922.

Der Verfasser erzählt in der Einleitung mit allem Freimut das Schicksal dieses Buches, das ein erneutes Bekenntnis des Dichters und Künstlers Josef Ponten zu dem der Gegenwart immer noch nicht zurückgewonnenen Nazarener Alfred Rethel darstellt. Er nennt es selbst „uneinheitlich“ und meint, daß es „in seinem Stückwerk- und Mosaikcharakter glücklicheren Nachfahren ein Bild unserer mühseligen Tage sein könnte“. Ist diese seltene Form von Selbstkritik an sich schon sympathisch, so darf man Ponten doppelt das Zeugnis ausstellen, daß sein Buch solches Urteil selbst nachdrücklichst widerlegt. Mit dem von ihm betonten „Stil zorniger Sachlichkeit“, der in „klarbewußtem Gegensatz zu einer gewissen Kunstschreiberei steht, die brokatenen Schwulst und metaphysische Schwärmerei liebt und den blumigen Schleier der Worte vor die Kunstwerke hängt, die sie erklären will, in Wirklichkeit aber verdunkelt,“ läßt er nicht nur das Problem „Rethel“, sondern auch die Geschichte seines Lebens und des Werkes in einigen wichtigen Kapiteln an uns vorüberziehen, die eine nicht alltägliche Vertiefung in den Gegenstand offenbaren. Was er in solchem Zusammenhang über die Karlsfresken, den Hannibalzug und

„Auch ein Totentanz“ zu ſagen hat, geht weit über das ſonſt Übliche moderner Kunſtſchreibung hinaus und ergänzt die Einleitung des Rethel-Bandes in den „Klaſſikern der Kunſt“ (ebenfalls von Ponten) in mehr als einer Hinſicht ſehr bedeutend. In dem Schlußkapitel unter der Überſchrift „Überſchau und Verſuch einer Wertung“ verſucht dann der Verfaſſer das Fazit im Sinne der heutigen Zeit zu ziehen, in der er Rethel als den typiſchen Vertreter eines durchaus nationalen Stils als doppelt liebenswert empfindet. Fehlt — wie geſagt — dem Ganzen auch die letzte Ausrundung zu der urſprünglich beabſichtigt geweſenen monumentalen Rethel-Monographie, ſo begrüßen wir dennoch dankbar dieſen mit einigen intereſſanten Bildtafeln geſchmückten wichtigen Beitrag zur deutſchen Kunſtgeſchichte im 19. Jahrhundert. B.

Fr. Markus Huebner, Die Neue Malerei in Holland. Mit 84 Abb.

Derselbe, Moderne Kunst in den holländischen Privatsammlungen. Mit 64 Abb. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. 1922.

Beide Bücher (und beide Serien, deren erſten Bände ſie darſtellen: „Die junge Kunſt in Europa“ und „Moderne Kunſt in den Privatſammlungen Europas“) ſind derſelben Idee entſprungen und ergänzen ſich; nicht ohne den Nebenſinn, daß ſich auch vieles in ihnen wiederholt. Sie orientieren beide, vor allem natürlich, und ſyſtematiſcher, „Die Neue Malerei in Holland“, ausführlich genug über das Schaffen der letzten dreißig Jahre im Umkreis der holländiſchen Kunſt. Mancher wird finden, daß ſie ihre Aufgabe zu ſchwer und umfangreich auffaſſen; und fragen, ob gerade Holland das geeignete Land war, um damit einen Überblick über die heutige Kunſt nach nationalen Geſichtspunkten zu beginnen. Offen geſtanden, macht kaum einer von den vielen Malern, die ausführlich und mit dem Ton abſoluter Wertung hier dargeſtellt werden, einen ſonderlich ſtarken Eindruck; und van Gogh kann man nur mit Einſchränkungen zu den ſpezifiſch holländiſchen Malern rechnen. Huebner ſchreibt nicht unintereſſant, wenn auch nicht durchweg klar; und man iſt ihm Dank ſchuldig für ſeine vieljährigen Bemühungen, deutſches und holländiſches Kulturleben einander nahe zu bringen. So ſind dieſe beiden Bücher ſchätzenswert als Materialſammlung; und wenn ſie nur erreicht hätten, daß man die fruchtbare Tätigkeit Le Fauconniers in Amſterdam, die Entwicklung Jan Toorops und Thorn-Prikkers, den fanatiſchen Radikalismus der Gruppe um Doesburg als Tatſachen europäiſcher Kunſtentwicklung ſich notierte, ſo wären ſie nicht umſonſt geſchrieben. Paul F. Schmidt.

M. Bernstein: Die Schönheit der Farbe in der Kunst und im täglichen Leben. München, Delphin-Verlag, 1921.

Das vorliegende, aus Vorträgen erwachſene Buch, das im weſentlichen „dem praktiſchen Gebrauch“ dienen ſoll, füllt leider die „empfindliche Lücke in der meiſt üblichen Art der Kunſtbetrachtung“ keineswegs. Dafür iſt es zu populär und allgemein gehalten, der Kern des Problems iſt kaum geſtreift. Beſonders der hiſtoriſche Teil iſt von einer ſolchen Dürftigkeit, daß er ſich jeder ernſthaften Kritik entzieht. Roſa Schapire.

Zu der Abbildung auf Seite 976

Max P. Watenphul, Radierung. Die Wiedergabe erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Galerie Alfred Flechtheim, Berlin.

Erſcheinungstermin

Heft 1 (XV. Jahrg.)	11. Januar 1923
„ 2	25. Januar
„ 3	8. Februar

Redaktionsſchluß

Heft 1 (XV. Jahrg.) . .	3. Januar 1923
„ 2	17. Januar
„ 3	31. Januar

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Reitrain am Tegernſee, Poſt Rottach.

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone“:

BERLIN: Curt Bauer, Schlachtenſee bei Berlin, Adalbertſtr. 35 / MÜNCHEN: Dr. F. Roh, München, Helmtrudenſtr. 9, III / DRESDEN: Dr. Oskar Schürer, Hellerau bei Dresden, Auf dem Sand 10. Tel. Klotzſche 102 / FRANKFURT a. M.: Dr. Saſcha Schwabacher, Frankfurt a. M., Marienſtr. 19 / ÖSTERREICH: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerſtr. 10 / NIEDERLANDE und BELGIEN: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Willem van Outhoornſtraat 29 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelſangſtr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / ENGLAND: Dr. Fritz Bodmer, London WC1, 34 Woburn Square / ITALIEN: Dr. Auguſto Calabi, Mailand, Via Petrarca 16 / SPANIEN: Alfred Demiani, Madrid, Almagro 12 / DÄNEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Hote Belvedere, Raadhuspladſen / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 30 Weſt 96th Street, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Pietras 361 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92

Verlag, Geſchäftsſtelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigſtr. 2
Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

DIE
RARITÄTENBÜCHSE
STUBE FÜR
ANTIKE KLEINKUNST
UND INNENDEKORATION

MÜNCHEN
THERESIENSTRASSE 21 / FERNRUF 25715

MODERNE GEMÄLDE
PECHSTEIN, KOKOSCHKA usw.

zu kaufen gesucht.

Angebote, wenn möglich mit Abbildung und Preisangabe, an
HANS LINZ, KÖLN, Hansaring 106

BUCHHANDLUNG UND ANTIQUARIAT
Friedrich Müller, Breslau I
OHLAUERSTRASSE 40

ANTIQUARIATSKATALOG
SOEBEN ERSCHIENEN:
ILLUSTRIERTE WERKE UND BÜCHER MIT STICHEN, REISEWERKE UND GEOGRAPHIE

Die Kataloge enthalten zum Teil sehr seltene Werke und werden auf Verlangen gern zugesandt

In **Privatsammlung**, Kunsthandlung oder Kunstverlag **des Auslandes** (alte und neue Kunst) sucht routinierter Verlags- u. Kunsthändler, 24 Jahre alt, Wirkungskreis als
PRIVATSEKRETÄR
oder ähnlichen Vertrauensposten.
Gefl. Offerten erbeten unter „Vertrauensstellung" an die Expedition des Blattes.

Für Sammler
Klassiker der Kunst
Rembrandt, Gemälde 1904, wie neu, Bode – Valentiner, Rembrandt in Bild und Wort mit 60 Kupferdrucken, Bong, vollkommen neu – alles Volleinen

gegen Höchstgebot **abzugeben.** Angebote unter **W. 190** an **Ala**, Haasenstein & Vogler, **Dresden.**

ALOIS WILK
Kunst- und Antiquitätengeschäft
München / Fürstenfelderstr. 8

*

Alte und moderne
Gemälde, Skulpturen, Stiche,
antike Möbel, Fayencen

*

KONTO: VEREINSBANK :: FRANKOKONTO
FERNSPRECHER NR. 25576, WOHNUNG Nr. 73910

ICH KAUFE:
Bibeln des 15. u. 1. Hälfte des 16. Jahrh.,
Gutenberg-Bibel vom Insel-Verlag,
Stumpf, Chronik der schweizerischen Eidgenossenschaft **1547,**
Dürer, Apokalypse 1498,
— , Passion (ca. 1510)
und erbitte Angebote
ERICH H. AUPPERLE, Neustadt-Aisch
Bayern.

KUNSTHAUS SCHALLER
Dezember
JUNGE SCHWÄBISCHE KUNST:
Oscar Schlemmer / Frühwerke:
Th. Werner - Grossachsenheim
Erna Raabe-Stuttgart

STUTTGART, Marienstr. 14, I

Rudolf Bangel
Frankfurt a. M. :: Schillerstr. 11a

KÜNSTL. NACHLASS
ED. JOS. MÜLLER†
FRANKFURT a. M.

*

Gemälde
moderner Meister
Möbel
Antiquitäten

*

VERSTEIGERUNG: 19. Dezember 1922
AUSSTELLUNG: 16. bis 18. Dez. 1922
Illustrierter Katalog 1038

PALLAS-VERLAG A.-G.
BERLIN SW 11
Königgrätzer Str. 85a
Fernruf: Lützow 9723

offeriert

SAMMEL-GRAPHIK

von

Josef Bató, Carl Hachez
Lovis Corinth, J. Heckendorf
A. G. Döring, Emil Orlik
Wilhelm Doms, Eugen Spiro
E. Ewe, Hermann Struck
Philipp Franck, Stefan Zádor

und andere

Ständige Herausgabe von Neuheiten prominenter Künstler.

(Zustandsdrucke, Vorzugsdrucke auf Japan und Büttendrucke.)
Preisverzeichnis auf Wunsch kostenlos.

ASIATISCHE ANTIQUITÄTEN

EDGAR GUTMANN
MÜNCHEN

ARCISSTRASSE 11[I] * TEL. 56654

Buchdruckerei Julius Klinkhardt, Leipzig.